

الموسيقى القبطية وموقعها بين الموسيقى الشعبية المصرية والموسيقى العربية التقليدية



د/ أحمد يوسف محمد على (*)

حين نتحدث عن أهم روافد أو مصادر الموسيقى عند ملحن أو مؤلف موسيقى في مصر، نجدها لا تخرج عن - أو تنحصر في - عدة مصادر: (شعبية - دينية - تقليدية، متمثلة في صيغ الموسيقى العربية: "قصائد، طقائيق، موشحات، أدوار، ومونولوجات" - موسيقى غربية - موسيقى دول الجوار)؛ هذا في غالب التصنيفات. ويقصد بالدينية هو ما رسبته - فقط - النشأة الدينية الإسلامية، من تأدية طقوس وشعائر، تلازم معها ممارسات وأداء فني، من أذكار وابتهالات ومدائح وصوت الأذان، وقراءة القرآن الكريم، وما إلى ذلك؛ ولا يتم الالتفات إلى تأثير الموسيقى القبطية، على التكوين الموسيقي للفنان المصري، إلا فيما ندر، حين يذكر، على سبيل المثال، التأثير الشهير لمحمد عبد الوهاب، بالأداء الكنسي، في أدائه مقطع "لنحم الكنيسة والمسجد"، في قصيدة "فلسطين"؛ ولا يتم التعرض لنماذج أخرى، من علاقة ملحنينا الكبار الآخرين بألحان الكنيسة القبطية، رغم تأثرهم، هم ومؤلفينا الموسيقيين الواضح بالموسيقى الأوروبية، وبعضها من

(*) أستاذ مساعد - بقسم علوم الموسيقى العربية بالمعهد العالي للموسيقى العربية -

ألحان دينية أعدت للكنيسة الكاثوليكية أو البروتستانتية، كما فى ألحان باخ وهاندل؛ فمن باب أولى ذكر أو الاعتراف بالتأثير بالألحان القبطية، أو بموسيقى الأقباط المصريين. تلك الموسيقى الراقية، والتي تخاطب وجدان المؤمنين، بوقار وسكينة، شأنها شأن الألحان الإسلامية. وهى من حيث عالميتها قد أثبتت حضورها المشرف فى المهرجانات والمسابقات الدولية، إذ فازت إحدى الفرق القبطية، وهى "كورال المسرح القبطى - المصرى" - بالجائزة الأولى على مستوى العالم فى مهرجان بالبرازيل، وقد أشادت لجنة التحكيم بهذا الأداء المتميز، على حد قول رئيس اللجنة^(١).

كما أننا نعترف بعقريات موسيقية، من الموسيقيين المسيحيين المصريين، ودورهم فى تشكيل الوجدان المصرى، إما عن طريق ألحانهم أو مؤلفاتهم، سواء للسينما أو الإذاعة، كما فى أعمال كل من: "فؤاد الظاهرى - يوسف جريس - ميشيل يوسف - ميشيل المصرى - مجدى بولس - جورج ميشيل - روفائيل حنا - جرجس سعد - عزيز الشوان - سعد واصف - سمير حبيب - طوسون رشدى - راجح داود - جهاد داود - مونا غنيم - هانى شنودة - ألفريد جميل"؛ وغيرهم. كل أولئك حين أبدعوا موسيقاهم، كانوا - بالطبع - محملين بتراثهم الموسيقى القبطي، والذي كان رافدا أساسيا فى صياغة ألحانهم أو موسيقاهم؛ وهذا مما لا شك فيه.

والبحث الحالى يدرس التأثير المتبادل بين موسيقى أبناء الوطن الواحد، سواء ألحان قبطية أو شعبية، أو ألحان موسيقى عربية تقليدية؛ وكذلك تأثر كبار الموسيقيين المصريين - عموما - بالألحان القبطية، أمثال:

(١) الأنبا مكاريوس: مدخل إلى الموسيقى القبطية، المنيا، إيبارشية المنيا وابوقرقاص للأقباط الأرثوذكس، مطابع النوبار، ٢٠١٠، ص ٤٠٣.

"محمد عثمان - سيد درويش - زكريا أحمد - محمد عبد الوهاب - رياض السنباطي - أحمد صدقي - محمود الشريف - محمد فوزي - بليغ حمدي - منير مراد - عمار الشريعي"، وغيرهم؛ ومدى تفاعلهم مع هذه الألحان، وإحساسهم بها؛ مما قد يكون منبعاً جديداً، يضاف للروافد أو المؤثرات الأخرى، السالف ذكرها، والتي شكلت الوجدان الموسيقي المصري؛ ويتناول هذا البحث، أيضاً، تأثير الفنان القبطي في تلحينه للترانيم القبطية بالموسيقى الشعبية المصرية؛ وسيعرض البحث، أيضاً، للتشابه بين الألحان القبطية والإسلامية.

وليس الهدف من البحث هو التحقيق والتتبع للوصول إلى "من تأثر بمن؟"، أو اكتشاف أسبقية لحن عن آخر؛ ولكن إبراز جوانب الاتفاق والتشابه في الألحان المصرية - عموماً - التي انتجت سواء من الكنيسة أو الفنان المصري المحترف - سالف الذكر - أو التي أبدعها الفنان الشعبي بفطرته؛ وربما نجد أن هناك فناً يصرح بأنه لم يستمع للألحان القبطية، ولم يتأثر بها؛ رغم تشابه بعض ألحانه الخاصة مع ألحان أو ترانيم قبطية؛ ومع صحة هذا التصريح، فإن ذلك يعود للاتفاق الوجداني المصري العام، والروح المصرية الواحدة، التي غذت أبناء هذا الشعب المصري، فخرجت ألحانه ذات طابع عام متميز، تظهر أوجه تشابهه في عناصر الموسيقى الأساسية. لذا فإن الباحث يتصور أن تلك الألحان المتشابهة لم تأت صدفة، ولا هي ولادة متعسرة لمحاولات متعددة للتدليل على وحدة الفكر الثقافي ومن ثم الوطني؛ بل هي نتاج طبيعي لما تفرزه البيئة المصرية على مدار تاريخها الطويل؛ وهي تعبير صادق وانعكاس لجوهره الداخلي، الذي نما وترعرع في أخصب تربة ثقافية عرفها التاريخ.

فالثابت، تاريخيا، أن هناك شعبا، يعود لآلاف السنين، نما وترعرع في ظل حضارة ملموسة، وكانت له هواياته وأنشطته الأدبية والفنية، وآمن بكل الأديان السماوية، واعتنقها، وعاش في كنف النيل، مزارعا، عاملا، تاجرا، مصنعا، ومبدعا؛ وبرع في تدبير حياته، وتسييرها بالشكل الأمثل، في كافة الشئون، من مأكّل وملبس ومشرب؛ كذا في سياساته وعلاقته بالجوار، مجاربا، منتصرا ومهزوما؛ وتناوبت دولته الأدوار من مستعمرة إلى إمبراطورية. كل ذلك أدى إلى تكوين أرض صلبة متماسكة لبناء ثقافة خاصة، وتشكيل خيال واحد، انطلقت منه فنونه وآدابه، وموسيقاه، التي هي نتاج لظروف متشابكة، أدت إلى خلق فن أصيل.

ويفترض الباحث إرجاع الموسيقى المصرية إلى مصدر فكرى واحد، أو لنقل طينة ثقافية واحدة، كانت هي العنصر الأساسى لتشكيل أرضية أو خلفية، أو محور ارتكاز، دارت حوله - أو انطلقت منه - الأنشطة الفكرية التي يمكن وصفها بأنها مصرية، من فنون وآداب قد نهلت منه الثقافة المصرية، بدليل اتفاقها وتشابها في عناصرها ومكوناتها وطريقة تناولها.

وربما، ومن الموضوعية، أن يستبعد الأخوة الموسيقيون المسيحيون من هذه الدراسة، في الجزء الخاص بالموسيقى التقليدية، نظرا لعدم منطقية الاستشهاد بما تأثروا به، بحكم تكوينهم الثقافى، وجريان الموسيقى القبطية في دمائهم، وفي جيناتهم الوراثية، وظهور تأثيرها في أعمالهم؛ مما لا يعد مبررا لتناول أعمالهم؛ على عكس موسيقى نظرائهم - إخوانهم المسلمين - ، والتي تعتبر نماذج تأثرهم دليلا قويا - حسب ما يفترضه الباحث - على عمق هذه الموسيقى، وصدق تعبيرها، وأثرها البالغ على تكوينهم الموسيقى؛ بدليل أن النماذج التي تأثر بها الموسيقيون، هي أعمال مميزة وناجحة، على المستويين

الفنى والجماهيرى. وتؤكد - فى النهاية - تماسك البنيان الثقافى المصرى، وقوة نسيجه، وتفاعله الفوار، واندماجه الصامد أمام كل تحديات: الجهل، والتعصب الأعمى، والنظرة الفردية من جانب واحد، وغلبة رأى المتحجر على الفكر والمنطق، واستمرار مسلسل "الأنا"، مستغرق النظر تحت أقدامه، والمنغلق فى سجن الذاتية المفرطة.

وتلك الأسباب، هى التى جعلت غالبية المسلمين - للأسف - فى منأى عن معرفة الدين المسيحى وطقوسه، ومن ثم ألحانه وموسيقاه؛ فالموسيقى المسيحية تغنت بلغات متعددة "يونانية - مصرية قديمة - قبطية - عربية"، وهذا فى حد ذاته ثراء لغوى، يلم به المسيحى عن المسلم الذى يغنى بلغة واحدة، غالبا. ويرجع بعض المؤرخين أسباب هذا إلى أن المواطن المصرى المسلم لا يجد بين يديه تاريخا للحقبة المسيحية يبسط له أمور العقيدة، وطقوسها؛ لأن المؤرخ المسلم يتحرج من الدخول فى بعض التفاصيل، كما يتحرج المؤرخ القبطى من التبسط فيها؛ وبذلك ظلت الحقبة المسيحية تعيش فى شبه ظلام تاريخى^(٢).

ولا يعلم الباحث لماذا لا يقدم المسلم على سماع الألحان القبطية؟، أو ليست تدعو إلى عبادة الله، وتحض على الخير، وتنبذ الشر، وتحارب الرذيلة، شأنها شأن الأديان السماوية الأخرى؟ وربما هناك من يدعى أن هناك من النصوص المسيحية ما يتعارض مع العقيدة الإسلامية؛ مثل: "ابن الرب - أم الله" وغيرها؛ حسنا، فليكن التناول الموسيقى فيما يراعى ويحترم ثقافة وعقيدة الآخر؛ تماما كما تفعل وسائل الإعلام المصرى - وهذه شهادة

(٢) حسين فوزى: سندباد عصرى جولات فى رحاب التاريخ، الطبعة الثانية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، ١٩٩٩، ص ١١٩.

تحسب له - حين يعرض الأغاني الإسلامية، فإنه يستبعد منها ما يتعارض ويصطدم بالأديان الأخرى، ويراعى مشاعر معتقيها، سواء في الاختيار من الأساس أو العرض.

ورغم ظهور تأثيرات موسيقية غريبة، كالتأثير التركي والهندي، وموسيقى "الراب" وغيرها، على السطح، كل فترة، وتأثر موسيقيينا الشبان بهذه أو تلك؛ فمن الأولى، أن نتجه إلى نتاجنا الثقافي المصري القديم - ويمثله في هذا البحث الموسيقى القبطية - والعائد إلى جذور أقدم من الموسيقى العربية، أو التركية أو الراب، أو غيرها؛ حتى إنها - الموسيقى القبطية - أقدم من الموسيقى الكنسية الأوروبية، لأن انتشار المسيحية في الشرق، ومنها مصر، سبق الإيمان به والانتشار في أوروبا - معقل الموسيقى العالمية -؛ كما أن التراثيل المسيحية، أيضا، هي أقدم من الإنشاد الديني الإسلامي.

الفصل الأول: التربة الثقافية لمصر

يرى الباحث أنه من الضروري قبل التعرف على شخصية مصر الثقافية؛ الإشارة إلى أصل كلمة "قبط"، والتي تعود إلى كلمة مصرية قديمة، هي "حت كا - بتاح"، وتعني: "مقر روح الإله بتاح"، وبالتحوير الذي يحدث للكلمات عن طريق التداول المختلف لها، تحولت الـ "حاء" إلى "هاء"، وأسقط حرف الـ "تاء" من المقطع "حت"، لتصبح الكلمة "هكاتباه"، ثم تغيرت الصيغة في اليونانية لتصبح الـ "هاء" همزة، والـ "كا" جيما، وأضيفت لها النهايات اليونانية لتصبح "إيجيبتيوس" *Aegyptus*، وعليه انتشرت الكلمة، وانتقلت إلى العالم الحديث ولغاته المتطورة، مع إسقاط المقطع اليوناني "us"، والإبقاء على جذر الكلمة، فهي في الإنجليزية *Egypt*، وفي الفرنسية *L'Egypte*، وهكذا في بقية اللغات الأوروبية، كما عرفت العربية "قبط" *Gypt* بعد حذف الجذر اليوناني *AE*، وأصبحت هذه الكلمة تعني مصر^(٢).

ويفترض الباحث أن أسبقية مصر الحضارية، في كافة المجالات، ترجع للتكوين الأنثروبولوجي والثقافي الفريد؛ المتمثل في العنصر البشري بمكونيه: القبطي الأصيل والعربي الوافد، المازج لنوعين متلاحمين من فضائل الدينين المسيحي والإسلامي، لا اتجاه واحد كما في دول عربية أو شرقية عديدة. وقد شهد بتلك الحقيقة العدو قبل الصديق، كذلك التصريح الشهير للمعمد البريطاني على مصر اللورد "كرومر" (١٨٨٣ - ١٩٠٧)، بعدم معرفته الفرق بين المسلم والمسيحي في مصر.

(٢) إيمان الخطيب: "أعياد وعادات قبطية"، مجلة ذاكرة مصر العاصرة، الإسكندرية، مكتبة الإسكندرية، العدد

التاسع، أبريل ٢٠١٢، من ٥٠ - ٥٦، ص ٥٠.

ولتوضيح تلك الافتراضية، نتساءل لماذا تتميز الموسيقى المصرية عن موسيقى مثيلاتها الشرقيين، ولماذا تقدمت عليها، سواء في مجال التلحين أو الغناء، أو في مجال تصنيع الآلات الموسيقية؟ ويتصور الباحث، أن تمازج عقليتين متناغمتين أثر على الناتج الثقافي لمصر، عقل مصرى وقلب دينى (مسيحي ومسلم)، على عكس شعوب عربية أخرى، مفتقدة لهذا التنوع، بل هي محرومة منه.

ملاح عامة لشخصية مصر الثقافية

تتميز مصر عن سائر دول العالم بالوسطية في كل شيء، اجتماعيا، عقائديا، ثقافيا، دينيا؛ فهي من احتضنت الطفل موسى بن عمران، وكبر ونشأ فيها، ولما نبأ - عليه السلام - نشر فيها تعاليم الدين اليهودي؛ وكانت مصر، أيضا، ملاذا أمانا للسيدة مريم العذراء وابنها الرضيع، عيسى عليه السلام؛ ووقفت موقفا متزنا مع الدين الإسلامي، حين أرسل النبي محمد - عليه الصلاة والسلام - لحاكمها "المقوقس"، عام ٦٢٧، في محاولة لمعرفة موقفه من الدين الإسلامي، فرد المقوقس بخطاب مهذب، مفاده وعد من المقوقس بأن يرى لنفسه رأيا في الأمر؛ مصحوبا بهدايا ذات معنى بليغ، وأكرم الرسول، حامل الخطاب^(٤)؛ ولما فتحت مصر عام ٦٤٢، استقبلت الدين الإسلامي، وهو في عنفوانه، وعنفوانها، أيضا؛ كونها بوتقة لاحتواء الثقافات المختلفة والعلوم والمدنيات والميثولوجيات؛ وصور كل ذلك من: فنون، عمارة، نحت، تصوير، موسيقى، أدب، وشعر^(٥). فلما انضمت مصر

(٤) ألفريد ج. بتلر: فتح العرب لمصر، ترجمة محمد فريد أبو حديد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩، ص ١٢٦.

(٥) سيد عويس: الخلود في التراث الثقافي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩، ص ١٢.

إلى العالم الإسلامي، زادت قوة، وهيات له حاضرة ومنطلقا، وأضافت وأضفت عليه روح العالمية؛ التي زادت من تنوعه واندماجه مع الآخر، متمثلة في سلوكيات جديدة، لم تعتدها - وأرجو المعذرة - ثقافة الجزيرة العربية، منشأ الإسلام، من حيث إدارة شئون الحكم، وأسلوب الحياة، من مأكّل ومشرب وملبس؛ ذلك أن العرب كانوا رجال حرب وسيف، لم يتعودوا حكم البلاد، ولم يحذقوا فنونه، ولم يكن لديهم نظام معروف قد يتخذونه في مصر، أو يدخلون منه شيئا في إدارة أمورها، وفي المقابل كانت مصر عريقة الحضارة، وذات نظام مقرر دقيق ومتشعب^(١). فإن كان العرب قد عربوا مصر لغويا ودينيا، فقد مصرتهم مصر حضاريا وماديا^(٢)؛ تماما كما استعمر الرومان اليونان عسكريا، فقد استعمرتها الأخيرة حضاريا؛ كذلك بالمثل حين نقول أن العرب غزت مصر عسكريا، ولكن مصر غزتهم ثقافيا وحضاريا. ونفس الشيء يذكر بالنسبة للحضارة اليونانية التي لم تتأثر بها مصر إلا سطحيًا، على الرغم من وفود الإغريق إليها واستقرارهم في قراها ومدنها وامتزاجهم مع الأهلين حقبا طويلة، امتدت إلى ثلاثة قرون، وانتهت لا بتأغرق المصريين، بل بتمصر الإغريق^(٣). كذلك لونت مصر كل من قدم إليها، غازيا، زائرا، طالب علم، أو للاستشفاء، أو لاجئا؛ بل ووقف الغزاة - محاربين - أمام أوطانهم التي وفدوا منها؛ كهذي الملكة "كليوباترا السابعة"، آخر ملوك البطالمة في مصر، التي حاولت وسعت لجعل مصر قاعدة للإمبراطورية الرومانية، يدور في فلكها الرومان؛ ولبست الزى الفرعوني،

(١) الفريد ج. بتلر: فتح العرب لمصر، المرجع السابق، ص ٣٩١.

(٢) جمال حمدان: شخصية مصر، دراسة في عبقرية المكان، القاهرة، دار الهلال، كتاب دار الهلال، عدد رقم ٥٠٩، ١٩٩٣، ص ٤٠٩.

(٣) عبد اللطيف أحمد على: "عصر الرومان"، كفاحنًا ضد الغزاة، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٧،

لكنها فشلت فى تحقيق ذلك، ففضلت الموت فى مصر بلادغة ثعبان، على أن تعود إلى موطنها الأصلي؛ وهؤلاء الفاطميون، حين غزوا مصر، جعلوا منها مقرهم النهائى، وتناسوا موطنهم الأصلي (المغرب)، فأنشأوا الأزهر، لنشر المذهب الشيعى، لكنهم تخلوا عنه؛ وانطلق الأزهر حاملا لواء مذهب السنى الوسطى، متخذا مكانه كقلب العالم الإسلامى، دون أن يتشيع مصرى واحد. وهذا "صلاح الدين الأيوبى"، الكردي الأصل، قد اتخذ من مصر منطلقا لتحرير بيت المقدس، ولم يذكر لا هو ولا أسرته (الكامل - العادل - الصالح)، ولا ذريتهم، شيئا عن كريدتهم؛ والمماليك الذين دافعوا عن مصر دفاعا مستميتا، وتشهد عليهم معارك "عين جالوت" أمام التتار، و"الريدانية" أمام العثمانيين. وبالمثل حين ولى محمد على مصر، استقل بحكمها، وحارب الأتراك وهم أقرب إلى بنى جلدته. كل أولئك لم يحاولوا أن ينقلوا مقر حكمهم من مصر إلى بلادهم الأصلية التى جاؤا منها، فهى لا تعنى شيئا بالنسبة لهم، ولا تربطهم بها أى مشاعر قومية^(٩).

وقد كانت مصر سببا فى تدعيم وتوطيد أركان الإسلام، ماديا وثقافيا؛ فقد كان الخراج المالى المفروض على مصر، أو الجزية وقدرها ١٢ مليون دينار^(١٠)، أحد الأسباب الأساسية لثراء وازدهار الخلافة الإسلامية، وظهر ذلك فى شكل رخاء اقتصادى إبان خلافة عثمان بن عفان (٦٤٤ - ٦٥٦)، وهى فترة ما بعد دخول الإسلام مصر، وضمها إلى حاضرة الخلافة؛ وبالتالي انتعشت خزينة بيت مال المسلمين، بفضل الثروات الواسعة، القادمة من فارس وبيزنطة، ومصر؛ فظهرت فى الجزيرة العربية القصور الشامخة،

(٩) محمد العزب موسى: وحدة تاريخ مصر، الطبعة الثانية، القاهرة، الناشر سمير أبو داود، المركز العربى

للصحافة، أهلا، ١٩٨٠، ص ٦٤.

(١٠) ألفريد ج. بتلر: فتح العرب لمصر، مرجع سابق، ص ٣٩٣.

والحشم الكثير من الرقيق، والمواكب المترفة، والمعيشة المرفهة، وشغف الأمراء بل والخلفاء، أيضاً، بالموسيقى والموسيقيين، إذ وجدوا في جميع قصور ودور الأشراف والأثرياء^(١١). واستمر هذا الخراج يؤدي على التوالي إلى الخليفة الأموي ثم العباسي؛ والقصة الشهيرة لهارون الرشيد حين أعجب بسحابة ضخمة، فحدثها بأن تسير كما تشاء، إلا أن خراجها سوف يأتيه، إشارة على اتساع الدولة الإسلامية. ثم استمر الاستنزاف المتوالي لثروة مصر ممن احتلوها، بداية بالدولة الطولونية، فالإخشيديّة، فالأيوبيّة، فالمملوكيّة، ثم الاحتلال العثماني لمصر، إضافة للتدخل الإنجليزي والفرنسي في عصر عباس سعيد وإسماعيل، الذي وصلت الجزية التي تؤديها مصر في عصره للباب العالي إلى ٧٠٠ ألف جنيه إسترليني سنوياً^(١٢)، ارتفعت إلى ٧٥٠ ألف جنيه تركي في عهد توفيق، على أن تصك في مصر^(١٣)، ثم زيدت إلى ٧٥٠ ألف جنيه مصري في عهد الخديوي عباس حلمي، وكان سعر الجنيه، آنئذ ٨,٥ جرام ذهب^(١٤)، وتوقف دفعها تماماً بعد إعلان الحرب العالمية الأولى^(١٥).

(١١) هنري جورج فارمر: تاريخ الموسيقى العربية، ترجمة حسين نصار، راجعه عبد العزيز الأهواني، ١٠٠٠ كتاب، رقم ٧، القاهرة، مكتبة مصر بالفجالة، ١٩٥٦، ص ٥٦.

(١٢) لويس عوض: تاريخ الفكر المصري الحديث، من عصر إسماعيل إلى ثورة ١٩١٩، الجزء الثاني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣، ص ٢٤٥.

(١٣) أحمد عبد الرحيم مصطفى: مصر والمسألة المصرية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٨، ص ١١٥.

(١٤) عبد الرحمن فهمي محمد: النقود العربية ماضيها وحاضرها، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المكتبة الثقافية، كتاب رقم ١٠٣، فبراير ١٩٦٤، ١٣٤.

(١٥) محسن محمد: التاريخ السري لمصر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٩، ص ٢٥.

كما أن لمصر يرجع الفضل فى محاربة تجارة الرقيق فى أفريقيا، فقد أرسلت جيشا قوامه ٣٠ ألف جندي إلى إفريقيا، بداية من السودان حتى أعلى النيل وحدود الحبشة، للقضاء على هذه العنصرية البغيضة^(١٦)، والاستغلال المهين للعبودية؛ والتي لا تزال دول عربية وإسلامية - للأسف - تعتمد عليها نمطا مستترا للتعامل مع الأجناس الأخرى الوافدة.

ولما كانت حضارة مصر أكثر عراقة وتوغلا فى القدم، فقد استفاد الإسلام منها أيما استفادة فى كافة المجالات؛ وخصوصا فى الفنون، التى وصلت فيها مصر إلى الذروة، من حيث البناء والتصميم، التشكيل، والزخرفة والرسم والنقش على المعابد والكنائس؛ مما أثر على التكوين المعماري لبناء المساجد، وأضاف لها بريقا وفخامة، تتناسب مع قدسية المكان؛ وكان لهذا أثره ومردوده فى مساجد العالم الإسلامى الشهيرة، التى صممت - فيما بعد - كما فى: تركيا، الهند، وتونس، وغيرها؛ إذ كانت طرائق الفن القبطى وأساليبه عاملا مؤثرا فى فنون مصر الإسلامية، ومن ثم فى حضارة العرب فى مجملها^(١٧)؛ ولذا فإن العرب فى بنائهم المعماري عموما، يدينون للقبط بكثير من مباحج هذا الفن^(١٨). ولم يتوقف هذا التأثير القبطى على الفنون فى الدول الإسلامية والعربية فقط؛ بل كان لهذا التأثير انعكاسه على الفنون الأوروبية، حين دخل العرب الأندلس، منذ عام ٧١١،

(١٦) دار الشعب: "إسماعيل باشا"، الموسوعة الثقافية، القاهرة، دار الشعب، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٢، ص ٨٤.

(١٧) محمد شفيق غربال: تكوين مصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٩، ص ٧٢، ٧٤.

(١٨) ستانلى لينبول: سيرة القاهرة، ترجمة حسن إبراهيم حسن، على إبراهيم حسن، وإدوار حليم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٧، ص ٧٢.

وحتى عام ١٤٩٢؛ وهم محملين بثقافة مصرية، فأثروا فى فنونها وعمارته، لازالت منجزاتها وأطلالها قائمة حتى الآن^(١٩).

وكذلك الموسيقى، فقد كان لمصر تاريخ عريق فى الموسيقى والغناء، تشهد عليه رسومات ونقوش على المعابد؛ والتي تفصح عن نهضة موسيقية كبيرة، من حيث عدد الآلات الموسيقية، وأنواعها المتعددة، وتكوينها الدقيق، وطرق العزف عليها، وشكل الفرق الموسيقية، ومشاركة الرجال للنساء فى الغناء والعزف^(٢٠)؛ وأساليب ممارسة الموسيقى، ومناسباتها المختلفة؛ من غناء فى الاحتفالات العامة وأعياد النصر، وشم النسيم، ومواسم الحصاد، وأغاني الفلاحين والعمال، ومناسبات الزواج، والطقوس الدينية، وفى مصاحبة الرقص، وفى السحر، أيضا، وغيرها.

مصر والمسيحية

كانت مصر قبل اعتناق المسيحية خليطا من نمطين مختلفين من البيئة؛ فهناك سكان المدن، المتحدثون باليونانية، وهم مكونون من: إغريق، ويهود، وبعض المصريين المتشبهين بهم؛ وكانوا متأثرين بالثقافة السائدة فى المدن الهلينية، فى القرن الأول؛ وهى لا تؤمن بالبعث ولا بالخلود فى العالم الآخر، إلا قلة من الأخيار؛ ولم تكن تهتم الديانة الهلينية بالإنسان البائس والمسكين والمخطيء والمسييء، ولم تقسح مكانا للمحبة. وعلى النقيض كانت هناك بيئة أخرى مختلفة تماما، تتميز بإيمانها المصرى الخالص، وبالإنسانية والحساب والعقاب؛ وتوجيه الطقوس للحصول على البعث بعد

(١٩) جلال مظهر: مآثر العرب على الحضارة الأوروبية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٠، ص ١٨٩.

(٢٠) فكرى بطرس: الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين، القاهرة، دار المعارف، كتابك، عدد ١٥٨،

الموت، وهم يمثلون غالبية المصريين. ودخلت الحضارة الهلينية وديانتها مرحلة الاحتضار، وهى تسرع الخطى نحو نهايتها المحتومة، فقل استعمال اللغة الهيروغليفية واندثر كل ما اتصل بها، وعادت اللغة المصرية القديمة فى شكل لغة قبطية، وإن كتبت معظم حروفها باليونانية؛ ووجد المصريون فى الدين الجديد ولغته متنفسا للتعبير عن مشاعرهم؛ إذ رأوا فى المسيحية - حين بشر بها القديس "يوحنا مرقس" أحد تلاميذ السيد المسيح - ملجأ للخلاص والإيمان؛ ووجدت المسيحية، هى الأخرى، فى الأرض المصرية، تربة خصبة، ومرتعا صالحا، لنشر كلمة الله؛ إذ لم تعتنقها الطبقات الوسطى العليا والوسطى الدنيا، فحسب، بل الشعب كله، بكافة مستوياته الثقافية المختلفة^(٢١).

ولما انتشرت المسيحية وقوى شأنها بزيادة عدد معتقيها؛ بدأ أباطرة الرومان ينظرون إليها بتوجس حذر، ويرون فيها خطرا على مكتسباتهم الدنيوية، فاضطهد المسيحيون المصريون منذ عهد "نيرون" (عام ٦٤ وعام ٦٨)، ثم فى عهد "نراجان" (عام ١٠٦)، وبداية من عهد "سبتيموس سيفيروس" (عام ٢٠٢) أصبح الاضطهاد سياسة متبعة وممنهجة لدى الأباطرة، كان أخطرها وأبشعها فى عهد دقلديانوس (٢٤٥ - ٣١٣)، إذ يعتبر عصره أعظم محنة تعرض لها. المسيحيون فى سائر أنحاء الإمبراطورية عموما، وفى مصر على وجه خاص^(٢٢)؛ فقد تفنن فى تعذيب الأرثوذكس بأبشع الطرق وأشنعها، من إغراقهم فى الماء، وصب الزيت

(٢١) محمد شفيق غربال: تكوين مصر، مرجع سابق، ص ٧٢.

(٢٢) فاروق القاضى: "العصر الرومانى"، تاريخ مصر القديمة، موسوعة تاريخ مصر عبر العصور، تاريخ المصريين، رقم ١٠٠، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، من ص ٤٣٥-٥١١، ص ٥٠٦.

عليهم وإحراقهم، وصلبهم ورؤسهم منكسة، ويتركون نهبا للصقور والغربان، واستخدام طريقة "الفشل" فى تمزيق أجسادهم؛ وقد قدر عدد من ماتوا من التعذيب فى عصر "دقلديانوس" بـ مليون قبطى^(٢٣).

وبتتصيب الإمبراطور الرومانى قسطنطين الكبير (٢٧٤ - ٣٣٧)، بغير الوضع تماما، فوضع حدا لاضطهاد المسيحيين، ومنحهم الحرية التى كانوا يتمتعون بها من قبل، واعترف بالمسيحية رسميا كديانة شرعية *Religio Licita*، إلى جانب الوثنية واليهودية، بين أعوام ٣٢٣ و ٣٣٧، واعتنق هو نفسه المسيحية، فيما بعد^(٢٤)؛ ثم اعتبرها الديانة الرسمية للإمبراطورية فى عهد الإمبراطور "ثيودوسيوس الأول"^(٢٥). وعلى إثر ذلك انتشر الدين المسيحى بمصر فى زمن أسرع مما انتشر به فى أوروبا، وتم ترجمة كتب العهد الجديد إلى اللهجات القبطية، وأشهرها - آنذ - اللهجة المسماة "البهيرية"، والتى أصبحت اللهجة الرسمية للكنيسة القبطية.

ودخلت الكنيسة المصرية فى خلاف، أو صراع عقائدى، وربما فلسفى، حول طبيعة السيد المسيح، الناسوتية واللاهوتية؛ ووجدت نفسها فى جدل أمام الكنيسة الرومانية، وأقام كل من الطرفين مجامع دينية "مكانية" ومسكونية^(٢٦)، شهدها القرنان الرابع والخامس، لعلاج "مكانة" المسيح، ثم "طبيعته"، فذهبت الكنيسة المصرية إلى القول بأن للمسيح طبيعة واحدة

(٢٣) نبيل لوقا بباوى: محمد الحقيقة والافتراء فى سيرته، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨، ص ٢٩٨.

(٢٤) مؤسسة الأهرام: "قسطنطين الأكبر"، مجلة المعرفة، الأهرام، بالاشتراك مع شركة ترادكسيم "جنيف"، القاهرة، العدد ٦٧، السنة الثانية، بتاريخ ١٩٧٢/٧/٦، ص ٣.

(٢٥) رافت عبد الحميد: الفكر المصرى فى العصر المسيحى، مكتبة الأسرة، إنسانيات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢، ص ٢١.

"المونوفسيتية" Monophysite؛ أما كنيسة القسطنطينية فقالت بأن للمسيح طبيعتين؛ وحدثت بينهما خلافات أثرت على مفاهيم كل من الكنيستين للديانة المسيحية، فسمى المصريون أنفسهم "الأرثوذكس" Orthodoxy (أى اتباع الديانة الصحيحة)، أما أتباع الكنيسة البيزنطية فقد عرفوا باسم "الملكانيين" Melkite، (من الكلمة العربية "ملك") لاتباعهم مذهب الإمبراطور^(٢٦). وانبرى كل منهما بما يعضد وجهة نظره، فى محاور نقاش تلك المجمعات، مثل: مجمع "نيقية" سنة (٣٢٥)، مجمع "أفسوس" Ephesus (٤٣١)، مجمع القسطنطينية (٤٤٨)، مجمع "أفسوس الثانى" أو "الصوص" Latrocinum (٤٤٩)، ثم مجمع "خلقيونية Chalcedon" (٤٥١)^(٢٧)؛ ودارت كلها - باختصار - حول طبيعة السيد المسيح، من حيث كونه إلها أم بشرا؛ حتى "النسطورية"، ذلك المذهب المنتسب إلى "نسطور" بطريرك القسطنطينية (٤٢٨ - ٤٣١)، ذى الطقوس السريانية الشرقية؛ اعترض على تسمية "مريم العذراء" بوالدة الإله، ولكنها أم المسيح فقط^(٢٨). وبعد انعقاد تلك المجمع الدينية المتلاحقة؛ ظلت على مدار ثلاثة قرون، فى مناقشات عقائدية، حسمتها تلك المجمع بقانون "الإيمان"، وتقرر فى النهاية أن للمسيح طبيعة إلهية، وإنسانية؛ متحدتين فى أقنوم واحد، وقوام إلهى وإحد^(٢٩). انشقت على إثره

(٢٦) سيدة إسماعيل الكاشف: مصر فى فجر الإسلام، المصريات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص ٥.

(٢٧) رافت عبد الحميد: الفكر المصرى فى العصر المسيحى، مرجع سابق، ص ٢٥٣.

(٢٨) أ. دونالد نيكول: معجم التراجم البيزنطية، ترجمة وتعليق حسن حبشى، الألف كتاب الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣، ص ٥٢.

(٢٩) الأب زكريا خليل النخيلي: "النسطورية"، الموسوعة الثقافية، القاهرة، دار الشعب، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٢، ص ٩٩٢.

الكنيسة الأرثوذكسية عن الكاثوليكية؛ واستمر هذا الانشقاق، حتى وقتنا الحالى، ولكن لم يمنع هذا فى النهاية من انصراف كل منهم إلى عبادة الله والإيمان بالسيد المسيح عليه السلام، بطريقته ومعتقده.

وكانت مصر تعتنق المذهب اليعقوبى، والبيزنطيون يتبعون المذهب الملكانى، وقد حاولوا بثتى الوسائل استمالة المصريين لاعتناق مذهبهم بالترغيب تارة وبالترهيب تارة أخرى، فمن استرضاء بهدايا ومنح مادية سخية، ومن تعذيب وصل إلى حد البشاعة، وغير الآدمى، كما سبق القول.

وعلى النقيض من ذلك تماماً، حين دخل الإسلام مصر فقد توحى الكرم والسخاء فى معاملته لأهل مصر^(٢٠)؛ إذ سمح لأتباع الأديان الأخرى بأن يحفظوا معابدهم الخاصة فى غضون الأجيال ومختلف البلدان المصرية، وعامل أهلها معاملة إنسانية، ولم يرغمهم على اعتناقه، غير الجزية والضرائب؛ وتغير الشعر القائل: "الإسلام أو القتل"، الذى ساد فى فى بدء الدعوة وفى جزيرة العرب وحدها إلى: "لا إكراه فى الدين"؛ وذلك باعتراف القرآن بالأديان السماوية الأخرى، بل وسمح للمصريين بإقامة الأعياد النصرانية والاحتفالات المأتمية على الدوام^(٢١).

وكان للمسيحيين دور فى تعليم الوافدين العرب كيف يعيشون، بطريقة ملائمة، بدءاً من تعلم أساليب الزراعة، ونظام حيازة الأراضى، وكيفية قياسها وريها، والصناعات القائمة عليها، وما يستتبع ذلك من نظم إدارية؛ وباختصار تعلم العرب - أو لنقل أضافوا إلى خبراتهم - فن الحياة. وقد وصل التمازج بين الفكر العربى والمصرى أن تقلد المسيحيون وظائف

(٢٠) ستاتلى لينبول: سيرة القاهرة، مرجع سابق، ص ٥٠.

(٢١) إميل لودفيج: البحر المتوسط، ترجمة عادل زعتر، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٠، ص ٤١٨.

مختلفة فى الدولة، وصلت إلى مناصب عليا فى الإدارة، وكتابا رئيسيين عند بعض الولاية والوزراء والأمراء والخلفاء؛ وذلك لعدم كفاءة الجهاز الإدارى، وحاجته إلى خبرات غير المسلمين فى إدارته^(٢٢)؛ وتعتبر عن إحدى تلك المهن، تلك الأغنية الشعبية التالية: "ليها رقبة/ تلتاى قسبة/ قيس واستعجب يا نصرانى"، إذ كانت مهن المساحة وقياسة الأرض يعهد بها إلى المسيحيين^(٢٣).

ويرى الباحث أن اندماج الدينين، المسيحى والإسلامى، مكونين قماشة مصرية متماسكة؛ قد ساهم فى الحفاظ على هذا البلد؛ فساد حب وولائم، وعمت أرجاؤه السلام والفضيلة والقيم التى جعلت منه مجتمعا صالحا طاهرا، بشهادة رب العالمين، فى التوراة والإنجيل والقرآن؛ فنجد: "مبارك شعبى مصر"، ونجد، أيضا: "ادخلوا مصر إن شاء الله آمنين"؛ وشهادات الأنبياء، فيقول سيدنا محمد - عليه الصلاة والسلام - : "إنهم فى رباط إلى يوم القيامة". كذلك خيرات مصر التى اشتهرت بها، فقد كان حلول سيدنا إبراهيم - عليه السلام - بمصر كما روى الإصحاح الثانى عشر من سفر التكوين فرارا من من قحط وجوع بفلسطين: "فانحدر إبراهيم إلى مصر ليتغرب هناك لأن الجوع فى الأرض كان شديدا"^(٢٤).

وهذه المنح الإلهية التى وهبها الله لمصر من أمن ومباركة ورباط وخير، تلك المشار إليها فى النصوص المقدسة؛ ساهمت فى تماسك

(٢٢) ساويرس بن المقفع: تاريخ مصر من خلال مخطوطة تاريخ البطارقة لساويرس بن المقفع، جزء أول، إعداد وتحقيق عبد العزيز جمال الدين، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٢، ص ١٦.

(٢٣) درويش الأسبوطى: من أهازيج المهدي، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، عدد ٦٩، ٢٠١٢، ص ١٣٠.

(٢٤) أحمد عبد الحميد يوسف: مصر فى القرآن والسنة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١، ص ٢٣.

المصريين أمام كل الأخطار؛ فلم يتعرض هذا الوطن إلى نكبات - غير الطبيعية -، فلا هو دمر على يد مغول وتتار كما في العراق والشام، أو طاله خراب أوقعته قبائل متمردة أو بدوية، مثلما سببته "البربر" بالمغرب، أو "الطوارق" في الصحراء الغربية؛ ولم يتصارع بين مذاهبه لا أهل سنة ولا شيعة، كما في العراق وسوريا ولبنان، ولا بين أحد مذاهبه الأربعة الكبار؛ ولم تشهد مصر أى طائفية دموية مثلما عرفت أوروبا في مذابح البروتستانت والكانتوليك، وصلت إلى إحراق علماء ومفكرين أحياء، إذا ما اختلفوا مع الكنيسة، ولم تعرف مصر الحروب الدينية^(٣٥).

والشعب المصرى يثور عند اللزوم، ويكفى أن العصر الحديث قد شهد في مصر، فقط أربع ثورات كبار ناجحة، وعلى فترات متباعدة: (١٨٨١ - ١٩١٩ - ١٩٥٢ - ٢٠١١)، قياساً بعشرات الثورات والانقلابات في دول أخرى، كما في سوريا، على سبيل المثال؛ فقد شهدت ثلاثة انقلابات في عام واحد: انقلاب "حسنى الزعيم" في مارس ١٩٤٩، ثم "سامى الحناوى" في أغسطس، فأديب الشيشكل فى ديسمبر من نفس العام^(٣٦).

ولم ينف هذا الوطن، أو يطرد كما حدث للعرب فى الأندلس، أو حتى من الصليبيين الغزاة، ويكفى أن نعرف أن المسيحيين المصريين كانوا فى أوائل الصفوف التى حاربت ضد غزوات الحملات الصليبية، سواء التى كانت على مصر أو على بيت المقدس؛ الأمر الذى دعاهم إلى إصدار قانون

(٣٥) محمد عودة: كرومر فى مصر، كتاب الهلال، القاهرة، دار الهلال، العدد ٦٢٥، يناير ٢٠٠٣، ص ١٢٩.

(٣٦) صلاح منتصر: "مصر ويوليو وسوريا"، الأهرام، عدد رقم ٤٥٨٨٦، بتاريخ الثلاثاء ٢٤ يوليو ٢٠١٢، ص ٢٣.

بمنع أقباط مصر من زيارة القبر المقدس^(٣٧)؛ كما يذكر المؤرخون أن بعض الأقباط لازموا جيش المسلمين وأعانوهم معونة عظيمة على فتح مصر^(٣٨).

وكان لمذهب الأرثوذكس - الذى يعتنقه المسيحيون الشرقيون - دوره فى نشر المسيحية، على مستوى العالم، وصلت إلى بناء كنائس قبطية فى دول كثيرة من العالم؛ وصارت الكنيسة المصرية راعية وحامية للإيمان المسيحى فى العالم، وأصبح رئيس الكنيسة فى مصر هو بابا الإسكندرية وبطريك الكرازة المرقسية، زعيما روحيا للأقباط فى كل الكنائس القبطية فى العالم، والتي وصل عددها حسب آخر إحصاء إلى ٨٤ دولة فى العالم، بعد أن كانت مقتصرة على خمس مدن مصرية فقط؛ بل ويرشح بطريك تلك الكنائس من مصر؛ ويقف بطريك الإسكندرية على قدم المساواة مع بطاركة القدس وإنطاكية وروما وإسطنبول. وقد كانت الكنيسة الإثيوبية الأرثوذكسية تتبع الكنيسة المصرية، إلى أن انفصلت عنها منذ عام ١٩٧٤.

ويعزى، أيضا، إلى الكنيسة المصرية ابتكار نظام "الرهينة"، وقد كانت لها سوابق فى ديانات مصر القديمة قبل المسيحية؛ وهو الذى أخذت به المسيحية، وقام بدور هام فى تاريخ حياتها؛ وهو ينزع إلى الزهد والتبسك والانعزال والانفراد بقصد التبتل والعبادة مع اختيار التقشف طوعا؛ وقد ساعد على انتشار الرهينة ما وقع للمصريين من ظلم واضطهاد فى زمن البيزنطيين^(٣٩).

ومن دواعى الفخر فى تاريخ مصر ووعياها القومى هو إصدار البابا كيرلس السادس، بابا الإسكندرية وبطريك الكرازة المرقسية (١٩٥٩ -

(٣٧) ولیم سلیمان: الكنيسة المصرية تواجه الاستعمار والصهيونية، القاهرة، وزارة الثقافة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، دون التاريخ، ص ١٥.

(٣٨) حسين نصار: الثورات الشعبية فى مصر الإسلامية، المكتبة الثقافية عدد رقم ٢١٥، القاهرة، المؤسسة العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٩، ص ٦٣.

(٣٩) ساويرس بن المقفع: تاريخ مصر من خلال مخطوطة تلخيش البطاركة لساویرس بن المقفع، مرجع سابق، ص ١٢.

(١٩٧١) بعد عدوان يونيو ١٩٦٧، عدة برقيات متتالية إلى مجلس الكنائس العالمي، مستنكرا العدوان على الأراضي المقدسة، ومن أية محاولة لتدويل مدينة القدس المحتلة، وبإدانته التدخل الأنجلو أمريكي لصالح إسرائيل، مع إنذار بانسحاب الكنيسة القبطية من مجلس الكنائس العالمي^(٤٠)؛ كذا موقف البابا شنودة الثالث، (١٩٧١ - ٢٠١٢) من القضية الفلسطينية، حين رفض الذهاب مع الرئيس السادات الذهاب إلى فلسطين المحتلة، وقراره، أيضا، بعدم ذهاب المصريين الأقباط للحج في بيت المقدس، طالما هي تحت الاحتلال الإسرائيلي.

وعاش المصريون تحت سماء واحدة في جو متسامح يغذيه الحب والوئام، قوامه التآلف والانسجام، ويحميه القرآن والإنجيل، على صوت الأذان متعانقا مع دقات أجراس الكنائس، تتناغم فيها ترانيم الكنائس وترتيل القرآن؛ وتعبّر عنها لوحة تشكيلية صادقة، يتزواج فيها الصليب بين أحضان الهلال، في كل أزوماته، التي مرت على هذا الوطن العظيم.

وفي نهاية هذا المبحث يكون من الملائم الإشارة إلى أن المسيحيين غير معتنقى الإسلام هم جنس مصرى خالص، لم يتأثر من جراء زواج مع جنسيات أخرى، كما في حالة معتنقى الإسلام، فقد ارتبطوا وتخالطوا مع عرب قادمين من شبه الجزيرة العربية وشمالها ومن اليمن وحضرموت والحجاز ونجد والعراق، وغيرها، من الجيش العربى القادم من الشرق؛ ثانيا، المسيحيون المصريون، ليس لديهم نص في الإنجيل يلزمهم بالإيمان بالدين الإسلامى، كما في القرآن؛ ومع ذلك فإنهم ملتزمون، سلوكيا وحضاريا،

(٤٠) ولیم سلیمان: الكنيسة المصرية تواجه الاستعمار والصهيونية، مرجع سابق، ص ٩٦.

باحترام الدين الإسلامى وتقاليده؛ رغم أنهم أصحاب الأرض الحقيقيون. وأخيرا يذكر للكنيسة المصرية دورها الهام فى الحفاظ على تراث موسيقى قدماء المصريين، وحفظ بعضه من الاندثار^(٤١).

التأثير الإثنوبولوجى المصرى على الموسيقى والغناء المصرى

أثرت الحياة الطبيعية السوية فى مصر بالإيجاب على الإنسان المصرى؛ من زراعة موسمية منتظمة، قائمة على رى طبيعى - لا الأمطار، والآبار الجوفية - وجنى وحصاد منتظم، وتربية حيواناته على منتجات زراعية، أكثر من الرعى، ولم يعانى ولم يتشتت فى البحث عن مصادر جديدة للمياه، أو مناطق للعشب المختلفة؛ وطعامه هو بالأساس منتج زراعى طازج، من خضروات وفاكهة متوفرة، وتوفر الألبان ومشتقاتها من ماشيته التى تتغذى على الزراعة، ويشرب من ماء النيل العذب؛ وفى القرآن: "اهبطوا مصرًا فإن لكم ما سألتم"، حين سأل بنو إسرائيل نبي الله موسى عليه السلام، بعد عبورهم البحر الأحمر، وهم فى سيناء، وأرادوا أن يرزقهم الله غذاء آخر غير "المن والسلوى". كذلك يتوفر بمصر صيد الأسماك، من بحرين عظيمين ونيل، وبحيرات غنية بأسماكها. وتنفرد مصر، أيضا، بسهولة وسرعة فى التنقل بين أرجائها، شمالا وجنوبا، فقد وهبها الله رياح شمالية جنوبية، كقوة دفع طبيعية لشرac المراكب، توازيها حركة ماء النيل متجه شمالا فى تناسق نادر؛ وجو صحو - فى الغالب -، ولا سيول ولا زلازل ولا براكين ولا أعاصير ولا ثلوج؛ ولا حيوانات مفترسة متاخمة للغطاء السكانى، ولا حرائق غابات، ولا غيرها من الظروف الطبيعية التى

(٤١) جورج بوزنر وآخرون: معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أمين سلامة، الطبعة الثانية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص ٣٢٤.

تصاب بها الأمم الأخرى، كذلك سهولة تضاريسها. وهى كما وصفها أحد المؤرخين^(*): "طاب هواؤها، ونقى جوها وضعف حرها، وخف بردها، وسلم أهلها من مشاتى الجبال، ومصائف عمان، وصواعق تهامة، ودمامل الجزيرة، وجرب اليمن، وطواعين الشام وغيلان العراق، وعقارب عسكر مكرم، وطلب البحرين، وحمل خيبر، وآمنوا من غارات الترك، وجيوش الروم وطوائف العرب، ومكائد الديلم، وسرايا القرامطة، وبثوق الأنهار، وقحط الأمطار، وقد اكتنفها معادن رزقها، وقرب تصرفها، فكثرت خصبها، ورغد عيشها ورخص سعرها"^(٤٢).

وتأثير ذلك على الإنسان المصرى تتجلى فى طبيعته السمحة، وحياته السهلة فى التعامل مع الآخر، فى كل سلوكياته قولاً وفعلاً؛ فمثلاً حين ينادى على رفقائه ونويه، فلا علو جبال أو بُعد صحارى، أو أية معوقات أخرى تلزمه بنقوية صوته وتضخمه، كما فى اللهجات الشامية؛ فالفلاح المصرى حين ينادى أو يتحدث مع رفيقه أثناء عملهما، لا يعيق تحاورهما أية موانع؛ فهما إن كانا فى الحقل، مثلاً، وهى أرض سهلة لا جبلية، كما فى الشام أو اليمن، أو صحراوية، كما فى الجزيرة العربية أو المغرب العربى؛ يجيبء أداؤهما هادئاً، لا انفعال فيه، إلا فيما تتطلبه ظروف الحوار، وما يستتبعه من تصاعد أو حدة؛ يضاف إلى ذلك الطبيعة الهادئة لشعبه وطيبته وكرمه، وتسامحه.

كذلك الميزة التى اختص الله بها الجنس المصرى الحالى، فهو، انثربولوجياً، سبيكة (قبطية وعربية)، قد صُهرت، منذ دخول الإسلام مصر،

(*) قام الباحث باقتباس تلك الفترة بنصها لإطرافتها.

(٤٢) ابن الكندى، عمر بن محمد بن يوهف: فضائل مصر المحروسة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

وتشكلت فى حوالى قرنين من الزمان - عدا بعض الفروق التى تفرضها طبيعة اختلافات الجغرافيا - فالمسيحيون المعتقدون للإسلام قد تزاجوا مع العرب القادمين، وأنجبوا نسلا جديدا جامعا بين الثقافتين العربية والمصرية، وهو الذى حمل على عاتقه نشر فضائل الدين الإسلامى والمسيحى؛ تماما كما حدث للعرب حين انتقلت إليهم المغنية المصرية "سيرين"، وهى الجارية التى كانت ترافق السيدة "ماريا" القبطية، أو هى شقيقتها - عند غالبية المؤرخين - وتزوجت من الشاعر العربى "حسان بن ثابت"، وعلمت المغنيتين "عزة الميلاء"، و"جميلة" الفن الموسيقى المصرى؛ وبهذا تكون الموسيقى المصرية القديمة قد وجدت طريقها إلى الجزيرة العربية منذ فجر الإسلام فى حجرة "سيرين" وتلميذاتها^(١٣)؛ فكونوا مزيجا فنيا متفردا من الألحان، عمت نتائجه فيما بعد فى الجزيرة العربية.

وحين اعتنق المصريون - الأقباط - الدين الإسلامى، تزاجوا مع العرب القادمين، فكونوا سلالة جديدة، فلما تحدث فى تاريخ البشرية، قوامها اللتين والأصالة، ظهرت نتائجها فى انتشار اللغة العربية، وتعريب مصر تعريبا كاملا بسرعة مذهشة وفى زمن قصير، وفى القرن الثامن أصبحت اللغة العربية لغة رسمية للدولة، وبالتالى فقد أصبحت لغة المعرفة والعلوم وحلت محل اليونانية. ومع مجيئ القرن الحادى عشر كانت اللغة العربية قد أصبحت لغة سكان مصر، بينما تراجعت اللغة القبطية إلى الأديرة، ومع أن صلوات الكنائس، كانت ولا تزال تتلى وترتل باللسان القبطى القديم، فإن المواعظ أصبحت الآن باللغة العربية؛ وذلك بعد صدور قرار من البطريك

(١٣) محمود أحمد الحفنى: "الموسيقى العربية من أقدم العصور حتى الفتح العربى"، محيط الفنون، القاهرة،

دار المعارف بمصر، دون التاريخ، من ٤٩-٨٨، ص ٦٣.

"غبريال بن تريك" (١١٣١ - ١١٤٥) يقضى بأن تستخدم اللغة العربية في صلاة القداس وكافة الخدمات في الكنيسة وذلك بجوار اللغة القبطية، وهو الأمر الذى لازال ممارسا حتى الآن في مصر^(٤٤). وفي القرن التاسع عشر انتهى الكلام باللغة القبطية، حتى المؤلفات اللاهوتية والطقوس والألحان الكنيسة التى تؤدى باللغات اليونانية أو القبطية، كتبت بحروف عربية، ويتعلمها الأقباط فى كتب مؤلفة بالعربية^(٤٥).

وحين انتقلت الفنون العربية، ومنها الموسيقى، إلى مصر، تغيرت فى كثير من مفرداتها وأشكالها، وتطور مضمونها؛ فمثلا هناك تغييرات حدثت للمقامات الموسيقية فى أسمائها وأبعادها وأدائها، فقد تميزت مصر فى أدائها عن مثيلاتها فى العراق وتركيا وإيران واليمن، ومعظم الدول العربية، عدا سوريا ومعظم لبنان؛ وبالمثل تطورت الضروب والإيقاعات الموسيقية، وأسلوب أدائها، أيضا. وإن كان البربر والأمازيغ فى المغرب العربى قد أثروا على الأداء الموسيقى الوافد من المشرق العربى؛ كذلك فإن فنون المصريين المسيحيين - سواء الذين ظلوا على دينهم، أو المتحولين إلى الإسلام - طعمت الموسيقى الوافدة من الجزيرة والعراق، وأثرت فى عناصرها، سواء فى النظريات والقواعد الموسيقية، أو الأداء الموسيقى، كما سنعرف.

ذلك أن الإنسان المصرى اجتمعت له عوامل عدة متميزة (جغرافية - بشرية - دينية)؛ لتكوين حالته الوجدانية الهادئة، التى أثرت على تكوين طبيعته المزاجية، وثقافته المتفردة، وردود فعله ولهجته وطريقة إخراج

(٤٤) ميلاد حنا: الأعمدة السبعة للشخصية المصرية، الطبعة السادسة، القاهرة، دار الهلال، ٢٠٠٦، ص ١٠٧.

(٤٥) حسين فوزى: سندباد عصرى جولات فى رحاب التاريخ، مرجع سابق، ص ١١٦.

صوته فى الكلام وحواره مع الآخرين، فجاءت الألحان التى على لسانه واضحة وهائلة وبسيطة؛ وهى بذلك تختلف عن الألحان التى تلائم اللهجات الأخرى؛ وتعبر عن المواقف أو الشخصية المراد تصويرها ومحاكاتها. وقد كان سيد درويش، على سبيل المثال، لا يلحن لطائفة أو جنسية معينة، قبل أن يستمع للهجتهم، تماما كما فعل حين أراد صياغة لحن للمغاربة، وكانت إحدى طوائف الأجناس الوافدة، فأوعز إلى طفل لمضايقة أحدهم، ليستمع إلى رد فعله، وقد كان، إذ تدفقت من فم هذا المغربى اللهجة الأصيلة والنغمة المطلوبة، استخدم على نمطه موسيقى وأداء مناسب لما سمعه من هذا المغربى^(٤٦).

وعندما نحسب عدد المصريين المتحولين إلى الإسلام، نجدهم أضعاف أضعاف العرب القادمين؛ لأن العرب قدموا على وطن متكامل وضخم، مقارنة بغيرهم، ونشروا فيه دينهم، ودخل غالبية المصريين فى الدين الجديد؛ فأثروا فيه بثقافتهم وموسيقاهم المتميزة. ذلك أن هذا الوطن المتكامل اقتصاديا، والمكفى بذاته؛ كان مؤهلا لأن يكون قبلة للفن الموسيقى والغناء؛ على اعتبار أن الموسيقى - كما يقول ابن خلدون - هى: "آخر ما يحصل فى العمران"^(٤٧)؛ وهى التى تنشأ وتزدهر، وتتناسب طرديا مع رخاء ورفاهية الشعوب؛ ولا يظهر أثرها إلى الوجود إلا بعد أن تسبقها نهضة عمرانية واجتماعية وثقافية وفنية كبيرة؛ هذا على عكس البلدان التى يتأخر فيها الاقتصاد.

(٤٦) حسن درويش: من أجل أبى سيد درويش، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص ٢٨٤.

(٤٧) قسطندى رزق: الموسيقى الشرقية والغناء العربى، جزء ٣ - ٤، الطبعة الثانية، القاهرة، الدار العربية

للكتاب، ١٩٩٣، ص ١٠٢.

وكما طورت مصر كل ما حباها الله من نعم، وأضافت إليه الكثير والكثير، ليصبح ذا شأن مختلف عن مثيله في الحضارات الأخرى، كما فعلت مع نهر النيل، إذ لم تستفد من مياه فقط، بل أقامت عليه سدودا وخزانات لحفظ مائه من الضياع - كذلك فعلت مع الثقافة العربية الواردة، وأهمها الموسيقى العربية القادمة مع العرب الوافدين، بمقاماتها الموسيقية الجديدة، وآلاتها، وإيقاعاتها وضروبها؛ إذ حافظت عليها بل وزادت واستحدثت من مفرداتها وتفصيلاتها العلمية والعملية والفنية؛ حتى القرآن العظيم الذي أتى به الدين الإسلامي تلقفه المصريون بشغف، وأبدعوا في تأديته بشكل جميل من ترتيل وتجويد؛ ولذا فقد قيل أن القرآن نزل في الجزيرة العربية، وطُبع في تركيا، ولكنه قُرئ، ورُتل وجُود في مصر.

الفصل الثانى

روافد الموسيقى القبطية

تاريخ وتطور الموسيقى القبطية

ترجع مصادر الموسيقى القبطية، إجمالاً، إلى ثلاثة مصادر أساسية: أولها، موسيقى قدماء المصريين، فقد اقتبست الكنيسة القبطية من هياكل العبادة المصرية كثيراً من العادات، مثل "الكساء الكهنوتى" الذى يرتديه رجال الدين المسيحى، وفى التشابه فى كثير من إجراءات الوفاة والجنائزات، وذكرى الأربعين للميت؛ وقد سجل القدماء المصريون صور تلك التفاصيل على جدران معابدهم^(٤٨)؛ كذلك نقلت بعض الألحان الفرعونية لاستخدامها كألحان كنسية، مثل لحن "أبؤوروا"، والذى يؤدى فى أسبوع الآلام؛ فقد كان السلام الفرعونى لتتصيب فرعون بعد موت أبيه؛ كما أن بعض التراتيل التى تنشأ إلى يومنا هذا، تحمل أسماء بلاد فى مصر اندثرت منذ عهد بعيد، مثل لحن "كعنوان"، وهى اسم مدينة مصرية قديمة^(٤٩)؛ ولحنى: "السنجارى"، و"الأترىبى"^(٥٠)، نسبة نسبة للبلدتين الفرعونيتين "سنجار"، أو "سنشار"، وكانت "كرسى أسقفية" قبل الإسلام بمحافظة الغربية، و"أترىب" قرب مدينة بنها^(٥١). ثانياً، الموسيقى اليهودية، لارتباط الديانة اليهودية بالمسيحية ارتباطاً كلياً، ويشير المؤرخون إلى أن الناموس اليهودى الرمضى مع كل فرائضه

(٤٨) ميلاد حنا: الأعمدة السبعة للشخصية المصرية، مرجع سابق، ص ٦٢.

(٤٩) قسطندى رزق: الموسيقى الشرقية والغناء العربى، مرجع سابق، ص ٢٧.

(٥٠) عزيز الشوان: الموسيقى للجميع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص ٣٥.

(٥١) محمد رمزى: القاموس الجغرافى للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلى سنة ١٩٤٥، المجلد الأول، الطبعة الثانية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٠، ص ٢٨٤.

وغسلاته، وذبائحه كان رمزا إلى النظام الإنجيلي^(٥٢)؛ وكان بمصر عدد هائل من اليهود، وقد اعتنقوا المسيحية، احتفظوا بعدة طقوس موسيقية في عبادتهم؛ وظهر هذا التأثير في التشابه بين التسبيح "الأبصلمودى القبطى" مع التسبيح "الأبصلمودى العبرى"، كذلك ما ورثته الكنيسة المسيحية من الهيكل اليهودى بالتسبيح بالمزامير، يضاف إلى ذلك أسلوب التسبيح بالتناوب المستخدم فى الموسيقى القبطية، الذى مارسه اليهود كثيرا؛ والارتجالات والحليات واستعمال "الفلوت" حتى عام ١٩٠م.^(٥٣) ثالثا، إضافات الأقباط أنفسهم؛ فقد طوروا من موسيقاهم وأضافوا ألحانا جديدة، على يد أمثال القديس "كليمنس السكندرى"، والقديس "ديديموس الضرير"، وغيرهم.

علاوة على التأثير اليونانى، إذ يعزى للآراء والعادات الإغريقية تأثيرها الكبير على الكنيسة المسيحية وطقوسها^(٥٤)، كما فى استخدام بعض ألفاظها، مثل: "ثيوطوكية، أسبزمس، استيخون، أبصالية"، وغيرها؛ وكذلك كان هناك تأثير بيزنطى على الموسيقى القبطية، ويظهر ذلك فى بعض المناسبات الكنسية، مثل بعض ألحان عيدى القيامة واستقبال البابا^(٥٥). وعليه يمكن تقسيم تاريخ وتطور الموسيقى القبطية، إلى خمس مراحل.

الأولى: تشمل القرنين الأول والثانى، واعتمدت على الموسيقى الفرعونية والعبرية، وكانت غير منتظمة، واختلفت فيها طرق العبادة من مكان لآخر، واختلف المرنمون المؤهلون،

(٥٢) القس بطرس جرجس: كتاب عظات مختارة، القاهرة، مطبعة الشمس، ١٩٣٣، ص ١٦.

(٥٣) الأنبا مكاريوس: مدخل إلى الموسيقى القبطية، مرجع سابق، ص ٢٣٠.

(٥٤) و. ج. دى بورج: تراث العالم القديم، ترجمة زكى سوس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة

ثانية، ١٩٩٩، ص ٣٣٠.

(٥٥) الأنبا مكاريوس: مرجع سابق، ص ٢٣٨.

وعمل الموسيقيون لحساب المعابد فى شرف الآلهة الوثنيين.

الثانية: وتشمل القرن الثالث، وتلك التى نشأ فيها المجتمع الكبير فى الإسكندرية، وظهرت إبانها إبداعات آباء الكنيسة، مثل إكليمندس السكندرى (١٥٠ - ٢١٥ ق.م.)، وحدث فى تلك الفترة امتزاج مع الكنيسة الجامعة، وتأثر الكنائس ببعضها البعض. وهى فترة ازدهار الموسيقى القبطية، إذ وصلت فيها إلى حد العلاج بالموسيقى بواسطة تأدية صلوات معينة، أشهرها "صلاة أبى طربو"، وذلك بترتيل المزامير بجانب قراءات من الكتاب المقدس، والتى تشفى من جميع الأمراض، حتى المصابين بالصرع - عدا أمراض العيون^(٥٦).

الثالثة: وتشمل القرنين الرابع والخامس، وتم فيها ترتيب القداس؛ مما ساعد على إيجاد الهوية الموسيقية، وأصبح للكنيسة القبطية ألقانها الخاصة والمتميزة.

الرابعة: مرحلة الانحدار والبقاء؛ وقد أثر دخول الإسلام مصر على تحجيم ظهور الطقوس المسيحية علناً، فضعفت - للأسف - الثقافة الموسيقية القبطية منذ ذلك الحين.

الخامسة: وهى مرحلة الانتعاش الروحى والنهضة القبطية، بداية من منتصف القرن التاسع عشر، ويرجع الفضل فى ذلك إلى

(٥٦) نبيلة ميخائيل يوسف: العلاج بالموسيقى، القاهرة، دون المطبعة، ١٩٩٩، ص ٣٤.

البابا كيرلس الرابع، أبى الإصلاح، وتتمثل فى استعادة
الفنون وتعمير الأديرة، وازدياد الرهبنة.

الحملة الفرنسية على مصر ورأيها فى الموسيقى القبطية

كان رأى علماء الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٩ - ١٨٠١)، فى
موسيقى الأقباط سلبيا، ووصفوها بالرتابة والسقم والضجر، وما إلى ذلك من
أوصاف قدمت على عجل، ودون روية، تماما كما وصفوا الموسيقى
المصرية عموما، وموسيقى الشرق؛ وربما قارنوها بموسيقى كهنة قدماء
المصريين، كما ذكروا؛ أو مع موسيقى "باخ" و"هاندل" الدينية فى أوروبا.
وفى المجال الآلى للموسيقى القبطية اكتفى علماء الحملة بذكر آلات:
النواقيس، الكاسات، المراوح، والجلجل؛ ولم يقوموا بتدوين سوى لحن
قبطى واحد، وصفوه بأنه منفرد، وأسوأ من الألحان المصرية التى تمزق
الآذان [كذا]؛ وهذا اللحن هو "هللويا"^(٥٧)؛ كذلك وصفهم لموسيقى المصريين
بالشهوانية^(٥٨). رغم إسهابهم - فى مواضع وأجزاء أخرى من كتابهم الهام
"وصف مصر" - فى شرح موسيقى المسيحيين الأروام والسرمان والأرمن،
والموسيقى الكنسية الإنثيوبية، وإعجابهم بها وثنائهم عليها. وفى الحقيقة قد
يكون الغناء المصرى فى تلك الفترة متأخرا بحكم الاستعمار العثمانى وحكم
المماليك، وقبل أن ينشئ "محمد على" المدارس الموسيقية، و"الأوبرا" فى
عصر الخديوى إسماعيل، ثم إنشاء المعاهد والكليات الموسيقية، فيما بعد،

(٥٧) فيوتو: الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين، ترجمة زهير الشايب، وصف مصر، جزء ٨، القاهرة،

مكتبة الخانجي، ١٩٨٣، ص ٢٨٦.

(٥٨) ج. كرستوفر هيرولد: بونايرت فى مصر، ترجمة فؤاد أندراوس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

١٩٩٨، ٢٥٣.

وما واكبها من نهضة مصرية موسيقية؛ لكن هذا ليس مبررا للحكم القاسى الذى ورد فى كتاب "وصف مصر" على موسيقى الأقباط، ولا تكفى ثلاث سنوات، فترة وجود الحملة فى مصر، للاستماع المتأنى وإصدار الحكم الجيد على الموسيقى المصرية. لكن ربما هو رأى متعصب، وتحامل على موسيقى الكنيسة القبطية، والتي هى مختلفة - عقائديا - مع الكنيسة الإنجيلية التى ينتمى إليها علماء الحملة الفرنسية. وعليه فليس لرأيهم هذا - دون تجاوز - وزن ومكان فى البحث العلمى.

مراحل تاريخ الألمان الكنسية المصرية

أولا: ألحان الكنيسة الأولى (مأخوذة من الكتاب المقدس).

وهى ثمانية ألحان، كانت بمثابة تعبيرات بسيطة وتلقائية عن العبادة، وعن السيد المسيح باعتباره قاديا للبشرية ومخلصها^(٥٩).

١- الذكصولوجية(*) الصغرى.

٢- الذكصولوجية الكبرى.

٣- الثلاثة تقديسات *De Ter Sanctus*

٤- الهليلويا (المزمور ١١٣).

٥- الآن أطلق *De Nuc Dimittis* (تسبحة سمعان الشيخ).

٦- باركوا *The Benedicito*

٧- تعظم (نفسى) *De Magnificat* (تسبحة العذراء).

٨- نشكرك *De Te Deum*

(٥٩) الأنبا مكاريوس: مدخل إلى الموسيقى القبطية، مرجع سابق، ص ٢٩ - ٧٧.

(*) الذكصولوجية كلمة لاتينية بمعنى التمجيد.

ثانياً: ألحان ألفها القديسون في القرون الأولى (القرنان الأول والثاني).

وكانت تعبر عن معتقدات الكنيسة الأولى، وهي عديدة، نذكر بعضها

منها.

١- لحن "أيها النور المشرق" *Phos Hilaron*.

٢- لحن "كباح الخيول الجامحة".

٣- لحن "ملك القديسين".

٤- لحن "لبن الحكمة السمائي".

٥- قصائد سليمان.

٦- لحن "الثالوث القدوس" (لحن البهنسا).

٧- لحن "ترنيمة الصباح".

ثم حدث تطور في هذه الألحان، فتغير مضمونها من الإيمان إلى اللاهوت، وقدمت ألحاناً تعبر عن التعبير اللاهوتي والعقائدي، وحدث هذا على يد قس سكندري في القرن الرابع، يدعى "أريوس"، فكتب عدة ألحان، صاغها في في قصائد وترانيم شعبية، حتى يسهل تداولها، كان أهمها لحن "ثاليا" (أي الوليمة)، يتحدث فيها عن أصل وطبيعة السيد المسيح؛ وهي وإن كانت ألحانها منظومة على موسيقى فرعونية قبطية رائعة، تخلق الألباب؛ غير أنها أفكاره اعتبرت بدعة وهرطقة؛ ثار على إثرها شماس شاب لم يتجاوز العشرين من عمره، هو "أثناسيوس"، الذي وقف وحده ضد العالم "الآريوسي"، وتصدى لهذه الهجمة اللاهوتية الشرسة^(١٠).

ثالثاً: ألحان ما بعد مجمع نيقية

(١٠) جرجس كامل: "الفوضى اللاهوتية في الكنيسة القبطية"، روز اليوسف، العدد ٤٣٨٩، السبت ٢١ يوليو

بعد مجمع نيقية، حدثت نقلة رئيسية في صيغة الإيمان المعبر عنه في الكنيسة، فقد كانت تتسم بطابع شعري عقيدى وروحى، فتحول إلى طابع لاهوتى على نحو جلى. عبرت عنه عدة ألحان كان أشهرها^(٦١):

١- لحن "أومونوجينيس".

٢- لحن "النيقاوى".

٣- لحن "لائق وحق أن نسبحك".

وظهرت في تلك الفترة عدة ألحان تتسب لبعض القديسين، والشعراء، نذكر منها مايلى.

ألحان القديس أمبروسىوس (٣٤٠ - ٣٩٧).

وهو قديس اشتهر في القرن الرابع قبل مجمع خلقدونية، ومن بين ألحانه.

١- لحن "المؤسس الأبدى".

٢- ألحان للثالوث القدس:

أ- لحن "الله خالق كل شىء" *Deus Creator Omnium*.

ب- لحن "أطرافنا تنتعش من السبات" *Sermo Refectis Artubus*.

ج- لحن "مجد الله المشرق" *Splender Paternae Glorae*.

د- لحن "تعال أيها المسيح الفادى".

ألحان الشاعر بروذنتيوس *Prudentius* (٣٤٨ - ٤١٣).

وهو شاعر أسبانى، وأديب، ومؤلف ألحان، ومحام، كتب عدة ترانيم

للرد على بدعة "أريوس"، كان من أهمها مايلى.

١- لحن "بشير اليوم المجنح" *Ales Diei Nuntius*.

(٦١) المرجع نفسه: نفس الصفحات.

٢- لحن "الليل والظلمات والغمام" *Nox, et Tenebrae, et Nubila*.

٣- لحن "يسمع الطاغية بقلق" *Audit Tyrannus Anxius*.

٤- لحن "يا فريدة بين المدن الكبرى" *O Solo Magnarum Urbium*.

٥- لحن "يا من تبحثون عن المسيح" *Quicumque Christum Quaeritis*.

٦- لحن "سلاما يا أزهار الشهداء" *Salvete, Flores Martyrum*.

ثالثًا: ألحان ما بعد مجمع خلقدونية

وهي ألحان ظهرت بعد هذا المجمع، والتي دخلت ليتورجيات *Liturgy* (الطقوس الدينية)، لتؤكد لاهوت المسيح.

١- ألحان أناتوليوس *Anatolius* (تتبع^(*) سنة ٤٥٨).

وهو شاعر يوناني، وكاتب ترانيم، وهو أحد الأساقفة الذين حضروا مجمع خلقدونية، وألف ما يزيد عن المائة لحن، وهي ترد على بدعة "أريوس" حول طبيعة المسيح.

أ- ترنيمة "المساء".

ب- ترنيمة "رب وملك كل الأشياء".

ج - ترنيمة "الميلاد".

د- ترنيمة "التجسد"^(١٢).

ترانيم القرنين الخامس والسادس

وهي ترانيم ألقت على غرار ألحان القديس أمبروسيوس، إذ استمرت

لمدة قرنين من الزمان، وعرفت باسم "الطقوس الأمبروسية" *Ambrosian Rite*.

(*) تتبع بمعنى الراحة الأبدية، وهي الوفاة لرجال الدين المسيحي.

(١٢) المرجع نفسه: نفس الصفحات.

١- ترنيمة "الفجر الذى يضيء السماء" *Aurora Caelum Purpurat*.

٢- ترنيمة "كان الرسل حزانى" *Tristes Erant Apostolua*.

٣- ترنيمة "الفرح الفصحى للعالم" *Paschale Mundo Gaudium*.

٤- ترنيمة "أيها الملك العالى الأبدى" *Aeterne Rex Altissime*.

٥- ترنيمة "يا الله تاج جنودك" *Deus Tuorum Militum*.

٦- ترنيمة "دم المسيح المسفوك" *Chirsto Profusum Sanguinem*.

٧- ترنيمة "يا يسوع إكليل العذارى" *Jesu Corona Virginum*.

رابعا: الألحان المسيحية فيما بعد الطقوس الأمبروسية

(Post-Ambrosian Hymns Christ)

بدأت تظهر، فى أواخر القرن السادس، تراثيل يونانية، سميت بـ "ثيوطوكيات الصليب" *Stauro Theatokian*، وهى تتاجى المسيح الذى ظلم، منها: "أيها المسيح إن العذراء حزينه"، و"المسيح قام من الأموات"، و"ولد المسيح فشاعت شهرته".

ثم عادت الألحان إلى التقليد الخلقدونى، فظهرت ألحان بلغات لاتينية، تعود للقرنين الرابع والخامس، منها: "نسبحك يا إله"، و"لماذا خشى هيرودس الأثيم؟".

ولم تقتصر الموسيقى القبطية على الألحان الكنائسية التى يرثل بها داخل الكنيسة، بل إن هناك ألقانا دينية أخرى، نظمها الشعب، تتناول قصصا من حياة الرسل وشهداء المسيحية يرنمها الشعب داخل الكنيسة وخارجها؛

وإن كانت لا تعتبر من الألحان التى تدخل ضمن الطقوس الكنائسية، وتعرف هذه الألحان بالترانيم أو التراتيل، وتتشد خلال الاحتفالات الدينية^(٦٣).
على إن غالبية ومعظم الألحان الكنسية، حالياً، هى التراث الباقى من الألحان والنغمات الفرعونية التى كانت مستعملة فى المعابد قديماً، وتختلف باختلاف المناسبات، وهى:

- ١- كيهكى: ويقدم خلال شهر كيهك قبل عيد الميلاد.
 - ٢- فرايحي: خاص بالأعياد.
 - ٣- صيامى: ويؤدى فى الأصوام أو الصيامات المختلفة ويطلق على أسبوع الآلام.
 - ٤- شعائنى: ويؤدى فى أحد الشعانين، وعيدى الصليب، وتماجيد القديسين.
 - ٥- حزاينى: ويؤدى فى أسبوع الآلام والجمعة الحزينة، ويستخدم، أيضاً، فى الجنازات.
 - ٦- سنوى: ويؤدى فى باقى السنة.
- كما توجد أنواع أخرى من الألحان مثل "الآدام" نسبة إلى آدم، و"الباطس" من "فاطس" أى العليقية، ولها نظام خاص، و"التدكيات" وهى ترانيم مدائح السيدة العذراء، وغيرها^(٦٤).
- الأعياد التى يحتفل بها الأقباط غنائياً
- الأعياد القبطية كثيرة ومتعددة، وهى نوعان^(٦٥): (الأعياد الكبار - الأعياد الصغار). ونقتصر القول فيها على الأعياد الكبرى، وهى التى تقام فيها القداسات والاحتفالات الغنائية.

(٦٣) فكرى بطرس: الموسيقى والغناء منذ بدء الخليقة للآن، الإسكندرية، مطابع رمسيس، ١٩٥٨، ص ٨٩.
(٦٤) عصام ستاتى: مقدمة فى الفولكلور القبطى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠، ص ١٤٠.

١- عيد البشارة: ويكون فى التاسع والعشرين من شهر برمهاث (٧ أبريل)، فى ذكرى البشارة التى ساقها "جبريل" - عليه السلام - إلى السيدة مريم العذراء بميلاد السيد المسيح عليه السلام، أى قبل ميلاده بتسعة أشهر، وهى مدة الحمل به^(٦٦).

٢- عيد الزيتونة (الشعانيين): والشعانيين كلمة عبرية، ومعناها بالعربية "التسبيح"، ويكون فى اليوم الثانى والأربعين من الصوم (الأحد السابع من الصوم المقدس)، ويخرج فيه المسيحيون من الكنيسة بسعف النخيل وأغصان الزيتون، وهو ذكرى اليوم الذى دخل فيه السيد المسيح مدينة أورشليم.

٣- عيد الفصح (القيامة المجيد): ومعناها بالسريانية "السرور والابتهاج"، وهو العيد الكبير عند الأقباط، ويكون يوم الأحد، إما يوم ٢٦ برمهاث، أو فى ٣٠ برمودة^(٦٧)، ويجرى فيه تمثيل لحدث القيامة، فتطفأ الأنوار داخل الكنيسة، ويغلق باب الهيكل، وتتردد ألحان الفرح والانتصار بقيامة السيد المسيح؛ وفيه يفطر المسحيون، ويليه شم النسيم، الذى يحتفل معهم فيه إخوانهم المسلمون.

٤- عيد الصعود: ويسمى بعيد خميس الأربعين، ويتم الاحتفال به فى اليوم الأربعين لعيد القيامة المجيد، وهو (حسب العقيدة المسيحية) اليوم الذى خرج مع تلاميذه بعد أربعين يوما من القيام.

(٦٥) سعيد محمد حسن الملط: أعياد مصر بين الماضى والحاضر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٢، ص ٣٦.

(٦٦) إيمان الخطيب: "أعياد وعادات قبطية"، مجلة ذاكرة مصر المعاصرة، مرجع سابق، ص ٥١.

(٦٧) محمد محمد فياض: التقاويم، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٩، ص ١٩٥.

٥- عيد العنصرة (الخمسين): ويسمى، أيضا، عيد "البنديقوستى" أو "البنديقوسى" Pentecoste، وهى كلمة يونانية معناها "الخمسون"، وهو يوم الخمسين بعد القيامة المجيدة، ويكون فى السادس والعشرين من شهر بشنس^(٦٨).

٦- عيد الميلاد المجيد: ويكون فى التاسع والعشرين من شهر كيهك (٧ يناير)، واليوم الذى ولد فيه السيد المسيح فى بيت لحم بفلسطين، وهو أهم عيد عند الأقباط، ويسبقه صيام ٤٣ يوما.

٧- عيد الغطاس (الظهور الإلهى): ويكون فى الحادى عشر من شهر طوبة (١٩ يناير)، ويحتفل به المسيحيون فى ذكرى تعميد السيد المسيح (التغطيس فى الماء) على يد النبى يحيى بن زكريا (يوحنا المعمدان) فى مياه نهر الأردن^(٦٩).

أنواع الترتيل فى الكنيسة القبطية

هناك نوعان أساسيان للتراتيل الدينية للكنيسة: أولها "أكسنتوس" *Accentus*، وهو الترتيل الذى يؤديه القس على وتيرة واحدة؛ وثانيها "كونسنتوس" *Concentus*، ويطلق على لحن الكورال والمرتلين المنفردين، وهو أكثر حرية من النوع الأول. وتتكون الطقوس الموسيقية من: "القداس" *Mass*، و"الصلوات" *Offices*؛ والقداس هو محور كل الطقوس،

(٦٨) سلام شافعى محمود: أهل الذمة فى مصر فى العصر الفاطمى الأول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، تاريخ المصريين، الكتاب رقم ٧٥، ١٩٩٥، ص ١٩٢.

(٦٩) محمد محمد فياض: التقاويم، مرجع سابق، ص ١٩٣.

وتتعدّد الصلوات يومياً، وتؤدّى من خلالها ثلاثة أنواع من الغناء: "المزامير" Psalms، و"مدائح العذراء" Magnificat، و"التراثيل" Hymns^(٧٠).

طقوس وأنواع الألحان الكنسية

هناك نوعان أساسيان للموسيقى القبطية: ألحان قبطية، وهى ألحان تراثية ثابتة، وتعد طقساً من طقوس الكنيسة، ولها ميعاد محدد ومعلوم لأدائها، وفى وقت معين من السنة، فى أحد الأعياد أو المناسبات الرسمية؛ وهناك الترانيم، وهى الألحان التى يبدعها الفنان القبطى، ويتغنى بها الناس، وتؤدّى فى اللقاءات الاجتماعية للأقباط، دونما ارتباط بمناسبة معينة. وتتعدد أشكال الألحان الكنسية، حسب طبيعة المناسبة المؤداة فيها، والتى يمكن إيجازها على النحو التالى.

- ١- ألحان لمناسبات الأعياد والأفراح: وتستخدم فى الأعياد السيديّة(*)، وحفلات الزفاف، لأنها كانت مؤلفة لأعياد الميلاد والقيامة.
- ٢- ألحان لمناسبات الحزن: وتستخدم فى "الجنازات"، ودفن الموتى، والتذكارات.
- ٣- ألحان لمناسبات جهاد الشهداء ودفنهم، وتذكر اضطهادهم، مما يحفز السامعين فتخشع قلوبهم، وتتولد لديهم مشاعر الرهبة.
- ٤- ألحان لمناسبات الخضوع، وأسبوع الآلام^(٧١).

(٧٠) سمير يحيى الجمال: تاريخ الموسيقى المصرية أصولها وتطورها، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، تاريخ المصريين، عدد رقم ١٥٠، ١٩٩٩، ص ١٥٦.

(*) نسبة للسيد المسيح.

(٧١) الأنبا مكاريوس: مدخل إلى الموسيقى القبطية، مرجع سابق، ص ٢٦٤.

المقامات الموسيقية فى الألحان القبطية

ذكر الباحثون أن الموسيقى القبطية تحتوى على غالبية المقامات الأساسية المستخدمة فى ألحان الموسيقى العربية التقليدية، وهى: "الراست - البياتى - السيكاه - الجهاركاه - العجم - العشاق - الكرد - الهزام - الشورى - السوزناك"^(٧٢)، ويضيف إليها الباحث مقام الصبا، كما فى ترنيمة "أوعى تفكر إنى نسيك". ويلاحظ عدم استخدام مقامات موسيقية لم تؤد فى مصر إلا فى زمن متأخر، مثل: "الحجازكار والنواأثر والنكريز واللامى والطرنونين"، لأن جذورها غير مصرية، فهى إما تركية أو فارسية أو عراقية؛ ولم تعرفها مصر إلا فى نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين؛ كما فى مقام "الحجازكار" إذ جلبه الملحن عبده الحامولى من الأستانة بعد زيارته لها^(٧٣)، واستخدمه فى تلحين أدوار "الله يصون دولة حسنك"، و"غرامك علمنى النوح"، و"كنت فىن والحب فىن"، و "قؤادى من لحاظك"؛ وهو، أيضا، أول من استخدم مقام "النوا أثر" فى دور " كل يوم أشكى"؛ وفى نفس الفترة، لحن منه الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب دور "العفو يا سيد الملاح". وكانت بدايات استخدام مقام "النكريز" فى تلك الفترة، على يد كامل الخلعى فى موشح "عازلى فى الأغيد الأئس". ولم يستخدم مقام "اللامى" فى مصر إلا بعد مؤتمر الموسيقى العربية عام ١٩٣٢، على يد محمد عبد الوهاب، بعد استماعه إليه فى المؤتمر، من المغنى العراقى محمد

(٧٢) نبيل كمال: الموسيقى القبطية وصلتها بالموسيقى الفرعونية، رسالة ماجستير، القاهرة، جامعة حلوان، ١٩٧٨، ص ٦٥.

(٧٣) أحمد أبو الخضر منسى: الأغاني والموسيقى الشرقية بين القديم والجديد، القاهرة، دار العرب للبستانى، ١٩٦٦، ص ١٥٩.

القبانجى؛ ولحن منه: "ياللى زرعتموا البرتقال، إسمح وقوللى يانور العين، قلبى بيقوللى كلام". أما مقام "الطرزنوين" فهو مقام تركى بحت، ينسب إلى الموسيقى التركى محمد هاشم بك^(٧٤)؛ كذلك لا يستخدم السلم الخماسى، لا فى الموسيقى التقليدية، أو فى الموسيقى الشعبية المصرية، ولا حتى فى الألحان الدينية الإسلامية أو المسيحية، سوى فى منطقة النوبة، فقط. لذا فتلك المقامات لا تستخدم فى الألحان الكنسية المصرية.

الآلات الموسيقية المستخدمة فى الكنيسة

اقتصرت الأداء الموسيقى على الغناء دون مصاحبة آلية، عدا الصنوج، والمثلث؛ وذلك بسبب اضطهاد المسيحيين فى العصر الرومانى؛ وانتهت، على إثر ذلك، اجتماعات العبادة المشتركة عامة، فاضطروا لأن يؤدوا موسيقاهم وأغانيتهم سرا، دون ضوضاء، وخفض مستوى التسبيح لأدنى مستوى سمعى^(٧٥)؛ فامتنع عن الأداء على آلات موسيقية تصدر نغمات، واكتفى بآلات لضبط الإيقاع فقط؛ وأيضاً، لشبهة تحريم استخدام الآلات الموسيقية المنغمة، تماماً مثل أغانى الأكابيلا A cappella"، أى بدون مصاحبة، فى الموسيقى المسيحية الأوروبية ذات المذهب الكاثوليكى؛ ويؤكد تلك الحقيقة قول شائع للقديس "جيروم" بأن الفتاوى المسيحية يجب ألا تعرف ماهو اللير أو الناي^(٧٦). وفيما يلى أشهر آلتين موسيقيتين فى الكنيسة القبطية:

١- الصنوج: Hagios Sideros، وتسمى فى مراجع عديدة، خطأ، بـ "الدف"؛ وهى عبارة عن قرصين معدنيين، يصنعان من النحاس

(٧٤) محمد كامل الخلعى: الموسيقى الشرقى، طبعة ثانية، القاهرة، الدار العربية للكتاب، ١٩٩٣، ص ٤٣.

(٧٥) إيهاب عاطف: الدليل الموسيقى للألحان الكنسية، القاهرة، مكتب القاهرة، للطباعة، ٢٠٠٥، ص ١٠٢.

(٧٦) فكرى بطرس: الموسيقى والغناء منذ بدء الخليقة للآن، مرجع سابق، ص ٨٩.

المخلوط بمعدن آخر، قطر الواحد ١٨ سم، مقعر الشكل ذو تجويف بعمق ٣ سم، وفي مركز كل أسطوانة يوجد ثقب يتم من خلاله الإمساك بالآلة.

٢- المثلث: *Triangle*، هو عبارة مثلث معدنى من الفضة أو الصلب، مفتوح من أحد أطرافه، يضرب على أحد أجنابه الثلاثة، عن طريق قضيب معدنى من نفس القطر والمادة، ويعلق بأحد أصابع اليد اليسرى، من إحدى زواياه^(٧٧).

الموازين المستخدمة فى الموسيقى القبطية

من الاستماع إلى الألحان والترانيم القبطية، يمكن التعرف على الموازين الموسيقية التى تعتمد عليها تلك الألحان، وإيجازها فيما يلى:

١- الموازين البسيطة، الثنائية ($\frac{2}{4}$) مثل ألحان: "ليلويا جى إيمفى"، و"طاي شورى"، و"الهيثنيات"؛ والموازين الرباعية ($\frac{4}{4}$)، مثل لحن "افرحى يا مريم". وتلك الموازين تمتاز بضغوطها الطبيعية؛ على عكس الإيقاعات المركبة وذات الضغوط المؤخرة أو المقدمة، كما فى الموسيقى الخليجية، والمغربية، والسودانية، والشامية.

٢- ندرة استخدام الميزان الثلاثى، أو المركبة، وذلك - حسب تصور الباحث - للإيحاء الذى يفرضه أداء تلك الموازين، بإشاعة جو راقص وبهيج؛ ولذا فهو غير مفضل فى هذا الجو الدينى المهيّب.

٣- عدم استخدام الضروب العربية، مثل "الدور الهندى، النوخت، السماعى الثقيل، العويس، الظرافات وغيرها"؛ وهى التى ارتبط

(٧٧) الأنبا مكاريوس: مدخل إلى الموسيقى القبطية، مرجع سابق، ص ٢٨٠.

وجودها بالشعر العربى الفصحى بأوزانه المتعددة، وهذا النوع من الشعر غير مستخدم فى الغناء الكنسى، إذ كان أغلبه ذا أصول يونانية، ثم عُرب.

أوجه التشابه والتطابق بين الموسيقى القبطية والشعبية والتقليدية يرى الباحث أن هناك تأثيرا متبادلا بين الموسيقى القبطية والشعبية كذا التقليدية؛ ليس فقط فى عناصرها الأساسية، النغم والإيقاع؛ بل فى الفكر الموسيقى، وفى طريقة وشكل الأداء، وفى استخدام تلك العناصر؛ كذلك فى المعانى الدينية المشتركة.

أولها، تلك التشابه الموجود فى طريقة البناء اللحنى للآهات المستخدمة فى قالب "الدور" المصرى الصرف، مع الآهات الموجودة فى غالبية الألحان الكنسية؛ وهناك نماذج عديدة لهذا التشابه؛ وأكثرها وضوحا وشهرة هو ألحان "أسبوع الآلام"، وألحان "الجمعة العظيمة"، إذ نجدها تسير على نفس نمط آهات "الدور"، وتساعد السلى صعودا وهبوطا؛ ولعل ذلك يفسر لنا لماذا يعتبر "الدور" قالباً مصرياً صرفاً، كما يتصور الباحث.

وأيضاً، فى استخدام نغمة سى[♭] (عراق) أثناء الهبوط إلى نغمات القرار فى مقام البياتى، تماماً كالموسيقى الشعبية والتقليدية، ولا تستخدم سى[♭] (عجم عشيران) فى مقام البياتى، إلا نادراً؛ كما فى ألحان "آب إتجيك" يقول، و"الجالس فوق الشاروبيم".

وليس التشابه والتطابق بين الموسيقى القبطية والشعبية قاصراً على عناصر الموسيقى، أو تفاصيل تقنية أخرى، قد لا تهم إلا المتخصصين؛ بل تعداه إلى الاتفاق الشعبى العام فى المعانى الأساسية لكلا الدينين، وفى المحاكاة والتقليد الذى لا يتخرج أى من الفنان المسلم أو من المسيحى فى نقله

من الآخر. لأن الموسيقى والنغمات التى أنتجها الشعب المصرى فى مواكبة القرآن هى نفسها التى واكبت الألحان والترانيم القبطية؛ ذلك أن غالبية المسيحيين كانوا يلتحقون فى فترات صباهم بكتاتيب إسلامية، ويتأوبون بينها وبين كتاتيب مسيحية، لأعوام قليلة، فيقرأوا ويتعلموا بعض آيات وسور من القرآن الكريم، ويحفظوا بعض الصلوات المسيحية^(٧٨)؛ فأثر فى أدائهم الموسيقى فيما بعد. وليس أبلغ من مثانة الوحدة الوطنية - بل والموسيقية - ولا أدل عليها من قصة موثقة تحكى عن البابا كيرلس السادس، لما كان صغيراً؛ قد حفظ الإنجيل فى كتاب جامع القرية، على يد شيخ مسلم، هو الشيخ "أحمد غلوش"^(٧٩). وبالمثل فإن المسلمين كانوا يرتادون الكنائس تقديراً منهم لمعجزات القديسين، ولصورة "الولى" حتى لو كان قبطياً؛ الذى يكتب لهم تعويذات للشفاء من الأمراض ومعالجة السحر، وكانت تكتب - وللعجب - بآيات من الإنجيل مختلط معها آيات قرآنية؛ وبالمثل فإن المسيحيين يستعينون بشيخ مسلم لنفس السبب. كذلك تجد المسلمين يحضرون موالد القديسين الأقباط، مثل: "أبى سيفين"، و"العجايبى"، و"مار جرجس". كل تلك الصور كانت - ولا زالت - أحد أشكال تماسك الوحدة الوطنية والبنیان الثقافى المصرى؛ مما كان له الأثر فى تقارب الفكر الوجدانى، وتشابه فى أساليب تعبيرهم الثقافى والفنى.

وأكثر أشكال هذا التقارب والتماسك جلاء ووضوحاً، هو ظاهرة مشاركة المسلمين الأقباط فى أعيادهم، وذلك على مدار العصور الإسلامية المختلفة؛ ففي العصر الإخشيدي، على سبيل المثال، كان جميع المصريين

(٧٨) سلامة موسى: تربية سلامة موسى، الطبعة الثانية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢، ص ٢٤.

(٧٩) محمود فوزى: البابا كيرلس وعبد الناصر، القاهرة، الوطن للنشر، ١٩٩٣، ص ١٠.

يقبلون على الاحتفال بعيد الغطاس، وجاء حسب وصف المسعودى المؤرخ: "ويأتى فيه الألو ف من الناس المسلمون والنصارى إلى النيل فى زوارق، أو يتواجدون فى دور قريبة من النيل، ويحضرون كل ما يمكنهم إظهاره من المأكّل والمشرب والملابس والعزف والقصف^(٨٠)؛ (القصف: اللهو واللعب). كذلك شارك المسلمون المسيحيين الاحتفال بأعياد القيامة فى زمن الفاطميين، وبحضور الخلفاء أنفسهم: (الحاكم بأمر الله، الظاهر، المستنصر)^(٨١).

وفى ما يلى نصوص لبعض الأغنيات التى يؤدّيها كل من المسلمين والمسيحيين، فى مناسبات مشتركة؛ كنكك التى ينشدها المسلمون، على سبيل المثال، فى أحد هذه الموالد، (وهى باللهجة الصعيدية): "رقبتك عاد يا خوى وحبة حجابين/ ناس الشروق والغروب الكل قالوا منين/ غاسل وناشر ورايح قصر أبو سيفين/ وأدعى عليك بالسعادة فوق ضهر الخيل"^(٨٢).

ويتشابه وصف الميت فى الدين المسيحى مع وصفه فى الدين الإسلامى، فىقال فى وفاة المسلم: "مال المصلّى اليوم ما صلى/ إيريقه انكسر والا استخار الله/ مال المصلّى اليوم ما جانى/ مليت له الابريق النهاردة تانى"^(٨٣)؛ ويقال فى وفاة المسيحى: "دخل الكنيسة وفات مركوبه/ العرقى المكرر كان مشروبه/ دخل الكنيسة وفات سرواله/ العرقى المكرر كان يهناله به"^(٨٤).

(٨٠) وليم سليمان: الكنيسة المصرية تواجه الاستعمار والصهيونية، مرجع سابق، ص ٣٦.

(٨١) سلام شافعى محمود: أهل الزمة فى مصر فى العصر الفاطمى الأول، مرجع سابق، ص ١٨٩.

(٨٢) أحمد رشدى صالح: الأدب الشعبى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ٢٠٠٢، ص ١٥٤.

(٨٣) محمد حسن: "أدب شعبى بلا خوف"، الهلال، القاهرة، دار الهلال، ديسمبر ١٩٧١، من ص ٨٨ - ١٠١، ص ١٠١.

(٨٤) أحمد رشدى صالح: الأدب الشعبى، مرجع سابق، ص ٢٨٩.

ويقال فى مناسبة حج المسلم: "من البعد بانث جبثك يا نبى من البعد بانث/ من البعد بانث/ ونضرتها بالجمال وصامت وهامت"؛ ويقال نفس النص، مع تغيير طفيف، فى مناسبة حج المسيح لبيت المقدس: "من البعد بانث جبثك يا مسيح من البعد بانث/ من البعد بانث ونضرتها بالجمال وصامت وهامت". وفى أغنية قبطية أخرى يقال: "جنينة ونشوها فى طريق العدرا جنينة نشوها/ جنينة نشوها كملتها الملوك لمريم وابوها"؛ وهى نفس الأغنية التى يؤديها المسلمون على النحو التالى: "جنينة ونشوها فى طريق النبى جنينة نشوها/ جنينة نشوها كملتها الملوك وراحوا وسابوها"^(٨٥).

وفى مولد العذراء بجبل الطير بالمنيا، والذى يقام فى نهاية مايو من كل عام، ينشد مداح مسلم داخل حلقة ذكر، يتمايل فيها الجميع، مسلمون ونصارى على غنائه: "سبحان من خلق محمد/ وخلق النصارى والمسلمين/ ما هو خلق عيسى بن مريم/ وخلق كل البرايا/ ياسيدى على .. ياعدرا أأمرى/ يافاطمة بنت النبى/ سبحان من كرم الإنسان"^(٨٦).

كما أن هناك نماذج أخرى تظهر علاقة الألحان الشعبية المصرية بالفلكلور القبطى؛ منها: أغنية "واحد اثنين سرجى مرجى"، فهى تشير إلى "أبى سرجة" (سيرجيوس)، و"مرجى" تشير إلى مارى جرجس. وأغان شعبية أخرى، مثل "وحوى يا وحوى"، و"السح الداح يا خروف نطاح"، و"حلقاتناك برجالناك"، و"يا مطرة رخي رخي"^(٨٧)؛ يضاف إليها اللفظ الغنائى الشهير "يا ليل يا عين"، فقد وردت فى اللغة القبطية بهذا اللفظ والنطق نفسه، بمعنى

(٨٥) أحمد على مرسى: مقدمة فى الأغنية الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص ١٥٤.

(٨٦) عصام ستاتى: مقدمة فى الفولكلور القبطى، مرجع سابق، ص ٦٠.

(٨٧) عصام ستاتى: مقدمة فى الفولكلور القبطى، مرجع سابق، ص ١٨٦.

انشرح أو ابتهاج، كما فى أنشودة العذراء "يلى أودى برتينوس"، ومعناها: "افرحى أيتها العذراء"^(٨٨). وغيرها من الأغنيات والتعابير الشعبية بمعانيها القبطية ذات الأصول الفرعونية، والتى أشار إليها كثير من الباحثين.

علاقة الموسيقيين بالكنيسة وألحانها

التأثر بالموسيقى الدينية أمر شائع فى موسيقى الشعوب، وخصوصا الموسيقيين نوى الثقافة العالية، فلا تخلو موسيقاهم من ذلك التأثير، ولا يستطيعون الفكك منه، نظرا لنشأتهم الدينية التى جبلوا عليها. فنجد فى أوروبا الموسيقار الألمانى الخالد "يوهان سيباستيان باخ" (١٦٨٥ - ١٧٥٠)، الذى وهب حياته للألحان ذات التأثير الدينى، من قداسات، وكان أشهرها "آلام المسيح وفق إنجيل متى" *St Matthew Passion*، ذلك العمل الذى رفعه إلى قمة الموسيقى الأوروبية بعد وفاته، وأعاد له اعتباره كمؤلف موسيقى من طراز نادر، حين عرضها الموسيقى الألمانى فيليكس مندلسون (١٨٠٩ - ١٨٤٧) على الجمهور لأول مرة فى ١١ مارس من عام ١٨٢٩^(٨٩). وبالمثل بالنسبة للموسيقار الإنجليزى الألمانى المولد جورج فريدريك هاندل (١٦٨٥ - ١٧٦٩)، الذى انغمس فى تأليف الأوراتوريوات بطابعها الدينى الخالص، وروحانياتها السامية^(٩٠)؛ فتعامل معها بخشوع وتقديس، عبرت عنها دموعه المنهمرة التى اغرورقت عيناه بها وفاضت

(٨٨) محرم كمال: آثار حضارة الفراعنة فى حياتنا الحالية، مرجع سابق، ص ٦٠.

(٨٩) M. KENNEDY: The concise oxford dictionary of Music, London, Oxford University Press, 1980, p.36.

(٩٠) C. GRAY: The History of Music, London, KEGAN PAUL, TRENCH, TRUBNER & CO. LTD. 1945, p. 153

منها بغزارة، أثناء تأليفه لألحانها^(٩١). واتخذ الموسيقار الروسى مورشوسكى فى ختام أوبراه "الخوفانستشينا" أحد ألحان الكنيسة الأرثوذكسية الروسية^(٩٢)؛ وغيرهم، أمثال نيقولاى الكساندر سكرابين (١٨٧٢ - ١٩١٥) بمؤلفاته الدينية والصوفية الشهيرة؛ وسترافنسكى (١٨٨٢ - ١٩٧١)، الذى ألف سيمفونية خصيصا فى هذا الشأن، وهى "المزامير" Symphony of Psalms^(٩٣).

وفى مصر تأثر كبار الموسيقيين بالموسيقى الدينية سواء الإسلامية، أو المسيحية، وهى موضع الدراسة الحالية، وتلك التى أسماها سيد درويش "أوبرا إلهية"^(٩٤)؛ إذ داوم الحضور على مجالس المرتلين فى الكنائس فى الإسكندرية، وسمعهم مرارا؛ فاصطبغت ألحانه بصبغة مصرية بيزنطية^(٩٥)؛ وقد تأثر بها غير مرة فى ألحانه سواء فى الصياغة أو أسلوب الأداء. ففى لحنه "يا للى تحب الورد" كان طريقة السكوانس الهابط من الدرجة الرابعة لمقام البياتى تشبه كثيرا طريقة التلحين فى الألحان الكنسية، فى المقطع "يا حبيبى إن تنظر"، ويتشابه مع اللحن القبطى "سوستيس أمين"؛ وفى لحنه "تجار العجم" تأثر سيد درويش بالأداء الكنسى فى المقطع "آمان". وكذا لحنه

(٩١) DAVID EWEWN: MUSIC for MILLIONS, The Encyclopedia Musical Masterpieces, ARCO PUBLISHING COMPANY, New York, 1945, p. 261.

(٩٢) حسين فوزى: "شرح وتحليل لمناظر من أوبرا الخوفانستشينا"، مع الموسيقى، البرنامج الموسيقى، الإذاعة المصرية، حلقة معادة بتاريخ ٢٢/١/٢٠١٢.

(٩٣) Jonathan Buckley: Classical Music on CD, London, The Rough Guides, 1994, p. 364.

(٩٤) فيكتور سحاب: السبعة الكبار فى الموسيقى العربية، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٧، ص ١٧.

(٩٥) جمال الدين الرمادى: أدب وطرب، القاهرة، دار النهضة العربية، دون التاريخ، ص ١٩٤.

المصرى" الذى امتاز بطابعه الكنسى^(٩٦)؛ وكذا استخدامه فى لحن يالين، للمقطع "هילהا ليصا" بجذورها اللغوية القبطية^(٩٧). وقد اعترف محمد عبد الوهاب فى أحد تسجيلاته الإذاعية^(٩٨) بأنه تخدم مقام الجهاركاه المصرى، وهو مقام كنسى قبطى، شديد الخصوصية؛ لا يؤدى إلا فى مصر، بنسبه الموسيقى الغربية، بتخفيض نغماته: الثالثة لحسينى)، والرابعة (العجم)، ورفع النغمة السابعة (البوزورك)؛ بمقدار غير علوم رياضيا، لكن وفق ما تقتضيه الحالة الدرامية للأداء؛ واستخدمه عبد وهاب فى ألحان "سبع سواقي بتتعى - ياللى فوت المال والجاه - كل ده نان ليه"، وغيرها. كذلك فى أدائه للحن قصيدة "فلسطين" تأثر عبد الوهاب بالأداء الكنسى، فى المقطع "نحم الكنيسة والمسجدا"؛ واستخدامه لصوت جراس الكنائس Bells Tubular فى لحنه الوطنى "أغنية عربية". كذلك استخدمه فى لحن "النيل نجاشى"، للفظ "هילהا هوب" ذى المعنى القبطى: "العمل أو الشغل"^(٩٩).

وقد تأثر رياض السنباطى بالألحان الكنسية، فى بعض ألحانه، منها "سهران لوحدى"، و"شمس الأصيل"، كما سنعرف؛ واستخدامه لصوت أجراس الكنائس فى لحنه "الثلاثية المقدسة"، من غناء أم كلثوم. وأثناء وجود "فريد الأطرش" تلميذا بمدرسة الخرنفش، واطب على حضور حصص الدين المسيحى ذات التراتيل والأناشيد والعزف على البيانو

(٩٦) محمد محمود سامى حافظ: تاريخ الموسيقى والغناء العربى، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧١، ص ٢٥٤.

(٩٧) محرم كمال: آثار حضارة الفراعنة فى حياتنا الحالية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص ٦٢.

(٩٨) عمر بطيشة: "شاهد على العصر"، البرنامج العام، لقاء مع محمد عبد الوهاب، حلقة معادة بتاريخ

٢٠١٠/٥/٢.

(٩٩) محرم كمال: آثار حضارة الفراعنة فى حياتنا الحالية، مرجع سابق، ص ٦٤.

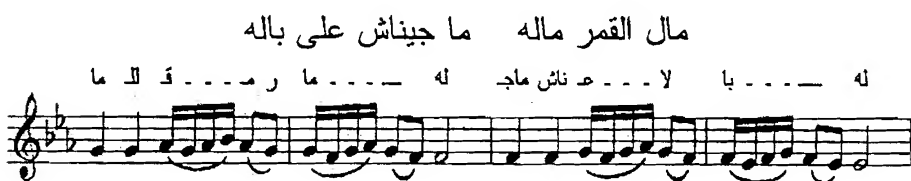
الفصل الثالث: الجانب التحليلي

كما سبق القول، فإن الألبان التي سيتناولها البحث بالتحليل، لإثبات علاقتها بالتشابه أو الاتفاق مع الموسيقى القبطية، ليس الهدف منها معرفة أيها الأسبق تاريخياً، ولا بغرض استبيان وتحديد شكل هذا التأثير أو ذاك، ومدى وصوله إلى اقتباس، أم غير ذلك من أنواع التقليد؛ أو التوصل إلى أن الموسيقى والألبان القبطية تقف في موقع وسط بين الموسيقى الشعبية والموسيقى العربية التقليدية؛ لا هذا ولا ذاك؛ لكن الهدف هو فحص تلك الموسيقىات جميعها بالتحليل، بإرجاعها إلى عناصرها الأولية والبسيطة، لإدراك قرابتها الطبيعية، وأنها تتبع فصيلة موسيقية واحدة - كما يتصور الباحث - ؛ إما في مقاماتها أو حركتها اللحنية أو إيقاعاتها، أو في استخدام نفس أساليب الأداء والتعبير؛ وعلى ذلك فإن الألبان التي سيتم عرضها تأتي متنوعة، بين تلك الموسيقىات، وجاء ترتيبها على هذا النحو التالي لتسهيل العرض فقط؛ فكانت البداية بالألبان الموسيقية العربية المشهورة، ثم الألبان والترانيم القبطية.

١- لحن "مال القمر ماله" لمحمد فوزى:

وقدمه محمد فوزى في فيلم "فاعل خير" (١٩٥٣)، من ألبانه، وشعر

فتحى قورة.



وهو يكاد يتطابق في العبارة الأولى مع ترنيمة مسيحية، بعنوان "مريم اسم جميل".

والأورغن ودق الناقوس، وردد وحفظ معهم ما يحفظون، وانضم إلى فصول التراتيل، بل صار رئيساً للكورال^(١٠٠)؛ والتحق بعد ذلك بالمدرسة البطريركية للروم الكاثوليك؛ مما ترك فيه أثراً انطبع ذلك في ألحانه وأدائه، فيما بعد؛ بل يتصور الباحث أن شهرة مقام البياتى فى غالبية ألحان فريد الأطرش يعود لتأثير تلك الألحان عليه، إذ هو أكثر المقامات استخداماً فى الكنيسة الشرقية، سواء الأرثوذكسية أو الكاثوليكية. وظهر تأثر فريد الأطرش بالألحان الكنسية فى عدة ألحان، منها: "جرى إيه يا عزالنا"، التى استخدم فيها طريقة الهبوط الكنسى، واستخدامه نغمتى "العراق والعشيران" قبل الركوز على الدوكاه، وهو يتشابه مع اللحن القبطى "آب إتجيك إيفول".

١ وقد وفق بليغ حمدى فى لحنه "يا أم الصابرين" فى تلحينه مقاطع الغناء بين المغنية "شادية" والكورال، أن يستغل طريقة نظم الكلمات، للشاعر عبد الرحيم منصور، بأن يجعل للمغنية لحناً وللكورال لحناً آخر، ووضعها فى إطار رهبة الترتيل الكنائسى فى مصر^(١٠١). وربما يقصد بها - وإشارة إلى - التعبير عن مصر الفرعونية، تلك النزعة الثقافية التى انتشرت وسادت فى الأوساط الثقافية فى مصر بعد نكسة عام ١٩٦٧؛ علاوة على تشابه بعض ألحانه مع بعض الألحان الكنسية، مثل لحن "تيجى جنبى"، من غناء عفاف راضى، فهو متشابه مع اللحن القبطى "شبرى الحمامة الحسنة"؛ كما يذكر لبليغ حمدى استخداماً لصوت أجراس الكنائس فى لحنه الوطنى "المسيح"، من غناء عبد الحليم حافظ.

(١٠٠) فوميل لبيب: لحن الخلود فريد الأطرش، القاهرة، دار الشروق، ١٩٧٥، ص ٢١.

(١٠١) مجدى نجيب: أهل المغنى تأملات فى الأغنية المصرية، كتاب الإذاعة والتلفزيون، رقم ١١، القاهرة،

الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص ٦٣.

فكر وإبداع

الموسيقى القبطية وموقعها
بين الموسيقى الشعبية المصرية والموسيقى العربية التقليدية



مريم اسم جميل يشفى كل عليل
أم الله (*) وكنز الرحمة وأصل التهليل

واللحنان في مقام نهاوند على الراسـت، وميزانها رباعي (4/4)،
ويتطابقان تماماً في العبارة الأولى التي تبدأ من الدرجة الخامسة للمقام،
ويستخدمان نفس الأشكال الإيقاعية، ونفس أسلوب السيـكوانس الهابط
(Sequence) حتى أساس المقام.

٢- طقطوقة "آه يالمونى"، كلمات فتحى قورة، ألحان محمود الشريف، غناء
شادية.



رغم أن اللحن في مقام الحجاز، إلا أنه في الأصل تنويع لحن شعبى
مصرى، في مقام الكرد المصور على النوى، بعنوان "آه يا ليمونى" (١٠٢).

(*) وفقاً للعقيدة المسيحية.

(١٠٢) بهيجة صدقى رشيد: أغانى مصرية شعبية، القاهرة، المطبعة العصرية بمصر، ١٩٥٨، ص ٢٨.

نى - - مولظ نى - مول لا يانى مول ليد يانى مول ليد يا آه



ويشابه، أيضاً، مع تيمة لحنية قبطية شهيرة، تتردد كثيراً فى ألحان الكنيسة القبطية على نص يونانى؛ مع مراعاة اختلاف المقام الموسيقى، وبعض الأشكال الإيقاعية التى يفرضها عروض الكلمات الشعرية.



وتتشابه هذه التيمة اللحنية القبطية، مع ألحان موسيقى عربية تقليدية ذات أصول شعبية، مثل: "والله ما يرضينى"، من أوبريت "عزيزة ويونس" (١٩٤٥)، كلمات: بيرم التونسى، ألحان: زكريا أحمد، غناء صباح؛ وكذلك تلك الألحان ذات التأثير الصعيدى، والتى كان يستخدمها الفنان الشعبى "عمر الجيزاوى"؛ كما فى التريالوج الشهير "البدلة"، مع شادية ووداد حمدى، فى فيلم "بنات الجيران" (١٩٥٤). كما تتشابه التيمة المذكورة، أيضاً، مع موسيقى مصرية شهيرة، تعود للقرن التاسع عشر، تعرف باسم "رقصة الهوانم".

٣- المقطع "آمان" فى آخر كل كوبليه من لحن "تجار العجم"، سيد درويش، من أوبريت "إش" (١٩١٩)، كلمات بدیع خيرى، غناء سيد مصطفى.






وهو يشابه مع اللحن القبطي "تتين أوثنين" وهو قطعة يونانية، تؤدي في شهر كيهك يقال "للثلاثة فتية القديسين"، ويقدم، أيضا، في "تسبحة نصف الليل"، ويقال، أيضا، في "ليلة الأبوغلامسيس"^(١٠٣) (مساء يوم الجمعة العظيمة). ومعناها: "ومن ثم نقدم الذبيحة"^(١٠٤).



(١٠٤) التسجيل من أداء الشماس وعازف الناي "جون سامي نصيف".

واللحنان فى مقام البياتى؛ ويتشابهان - تقريبا - فى نفس المسار والمنحنى اللحنى. فبدأ اللحن فى عبارته الأولى بصعود سلمى من أساس المقام، حتى الجهاركاه، ثم قفلة تلك العبارة، بالهبوط من النوى إلى الدوكاه، ويتشابه اللحنان، أيضا، فى حركة السيكونانس الهابط، مرة على الجهاركاه، وأخرى على السيكاه، ثم القفلة النهائية على الدوكاه. ويلاحظ فى اللحن القبطى تلك القفلة المصرية الشهيرة والبادئة من النوى إلى الدوكاه  ، وهى حركة سلمية نسمعها فى الألحان المصرية ذات الطابع الشعبى، كما فى ألحان "والله ما انا سالى" لمحمد عبد الوهاب، ولحن "يا حلو ناديلى" لأحمد صدقى.

٥- مونولوج "آه من لقاكى فى أول يوم". أداء إسماعيل ياسين، من فيلم "عفرية إسماعيل يس" (١٩٥٤)، ألحان منير مراد.



وهو متشابه مع اللحن الكنسى "توزيع الصوم الكبير"، ويأتى على أكثر من نص، منها هذا النص التالى: "لا تهتموا للغد بشأن فإن الغد يهتم بشأنه"، وفى تسبحة "نصف الليل": لحن "تين أوية انسوك".



واللحنان في مقام النهاوند المصور على الجهاركاه؛ وميزانهما ثنائي بسيط ($\frac{2}{4}$)، ويتشابهان في الأشكال الزمنية للنغمات. حيث بدأ اللحن في عبارته الأولى من الدرجة الثانية للمقام وهي نغمة النوى، وفكرة لحنية بالتقليل بين نغمات النوى والحصار والجهاركاه ثم تكرارها، والركوز على حساس المقام (البوسليك) باستخدام زمن أطول هو النوار، ثم قفزة لمسافة رابعة ناقصة حتى نغمة الحصار، ثم هبوط على شكل السيكونانس، على مسافة ثنائيات، حتى الجهاركاه، ثم إعادة الفكرة اللحنية الأولى مع الركوز على البوسليك؛ ثم حركة سلمية تصاعدية، من الجهاركاه حتى الحصار، والاستمرار عليها، ثم هبوط حتى الجهاركاه، والعودة إلى الحصار، ثم القفلة على نغمة الجهاركاه.

٦- طقطوقة "يا بنية هيا بينا"، أداء صباح، من أوبريت "عزيزة ويونس"، كلمات بيرم التونسي، ألحان زكريا أحمد؛ في المقطع القائل: "تستقبل وفد الأحباب اللي منا وعلينا".

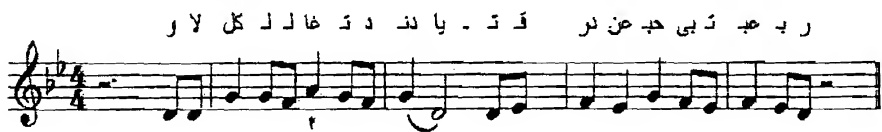


وهو يتشابه مع اللحن القبطي: "سلام الله الذي يفوق كل عقل"، والذي يؤدي كأحد ألحان الصوم الكبير، على المقطع "كل عقل يحل في قلوبكم".

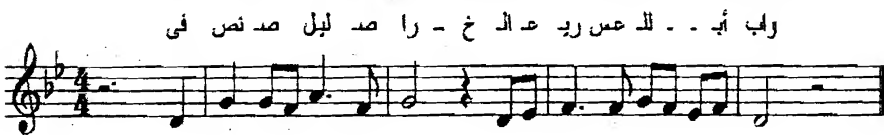


واللحنان فى مقام الهزام؛ وميزانهما ثنائى بسيط ($\frac{2}{4}$)، ويتشابهان فى العبارة الثانية (آخر أربع موازير)، فى الأشكال الزمنية للنغمات. وفى هذه العبارة، بدأت من الدرجة الرابعة للمقام وهى نغمة الحصار (لا \flat)، ثم تحرك لمسافة ثانية صغيرة هابطة، وهى نغمة النوى، ثم قفزة على مسافة ثلاثة كبيرة، إلى نغمة الماهور (سى \sharp) ثم تكرارها هابطة على النوى؛ ثم حركة لحنية على شكل سيكوانس على مسافة ثنائيات هابطة، من نغمة النوى إلى الجهاركاه، فالركوز على نغمة السيكاه (مى \flat).

٧- المقطع "ولا كل لغات الدنيا"، من أغنية "أكثر من روحى بحبك"، من ألحان عمار الشريعى، كلمات عبد الوهاب محمد، غناء لطيفة.



وهو يتشابه مع الترنية القبطية: "فى نصف الليل صراخ".



واللحنان فى مقام الكرد؛ وميزانهما رباعى ($\frac{4}{4}$)، ويتشابهان فى الأشكال الزمنية للنغمات. فبدأ اللحن بقفزة رابعة تامة من نغمة الدوكاه حتى النوى، وأخذ نفس المسار والمنحنى اللحنى، بالتنقل بين النوى والجهاركاه، ثم

الوقوف على النوى، ثم قفزة رابعة تامة هابطة إلى الدوكاه، ومن ثم صعود سلمى حتى الجهاركاه، ثم النوى، والركوز فى نهاية الأمر على الدوكاه.
٨- اللحن القبطى: "كيريا ليسون ثوك تى تيجوم" (يارب ارحم).
ويقدم فى أسبوع الآلام وألحان الجمعة العظيمة.



وهو يتشابه مع أحد الألحان الدينية الإسلامية الشعبية، التى تقال أثناء مراسم تشييع جنازة أحد المسلمين، وهو "آه يا دايم هوه الدايم ولا دايم غير الله".



واللحنان فى مقام العجم المصور على الجهاركاه، وفى ميزان رباعى (4/4)، وغلب عليهما استعمال الشكل الإيقاعى (لـم)، ونفس النغمات الثلاث (جهاركاه - نوى - حسينى)، والتبادل بين نغمتى (الجهاركاه - النوى)، وطريقة الركوز بالهبوط السلمى من نغمة الحسينى حتى الجهاركاه.

٩- اللحن القبطى: "الجالس فوق الشاروبيم"

وهو أحد المردات التى تؤدى بعد كل إنجيل (مرد الصليب)، من ألحان طقس "أحد الشعانين" (*) ويؤدى أمام الهيكل الكبير.

(*) وهو الأحد السابق لعيد القيامة (٣٠ برمهات).

خلصنى ذاك الذبيح بدمه القانى (١٠٥)



وهو على نفس مسار اللحن الشعبى الشهير: "آه يا زين العابدين".



واللحنان متفقان فى المقام الموسيقى، وهو حجاز على العشيران، وميزانهما رباعى (4/4)، وبدأ اللحنان من الضغط الثالث للميزان فى عبارته الأولى بصعود من نغمة الزيركولاه (دو#) ثم الصعود بحركة سلمية على خامسة المقام وهى نغمة البوسليك (مى)، ثم الركوز على نغمة الزيركولاه؛ وفى العبارة الثانية، يتقل اللحن بين نغمات: الجهاركاه والبوسليك والدوكاه والزيركولاه؛ صعوداً وهبوطاً، ثم الركوز على الزيركولاه، ثم هبوط سلمى يأخذ شكل السيكونانس حتى نغمة العشيران.

(١٠٥) القس سعد قليني: مختارات التسابيح فى مدح المسيح، القاهرة، مطبعة المصرى، ١٩٤٩، ص ٤٤.

ويلاحظ أن هذا اللحن القبطى "لو لم يحبني المسيح"، يتطابق تماما مع دور "النوم حرم أجفاني"، من ألحان حسين أفندى الساعاتى^(١٠٦)؛ ويتشابه، أيضا، مع المقدمة الموسيقية للحن "شمس الأصيل" من ألحان رياض السنباطى، كما تظهره المدونة التالية.



١١- المقطع: "حيث قادنى أسير"، وهو قرار ترنيمة بعنوان: "اصغ ها الفادى ينادى"^(١٠٧).

حيث قادنى أسير أمشى معه دوما كل حين

ولو قادنى لصلبى أمشى معه دوما كل حين



ولهذا اللحن تسجيل آخر فى مقام العجم المصور على الراس، ولكن بطابع مصرى، يشبه مقام الجهاركاه؛ وذلك لشهرة أدائه على آلة البيانو فى

^(١٠٦) اللجنة الموسيقية العليا: تراثا الموسيقى، الجزء الأول، من الأذوار والموشحات، القاهرة، اللجنة الموسيقية

الموسيقية العليا، ١٩٦٧، ص ١٢٥.

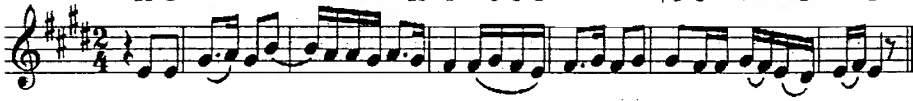
^(١٠٧) القس سعد قلبنى: مختارات التسابيح فى مدح المسيح، مرجع سابق، ص ٧٠.

المنازل؛ مما ترك تأثيرا في السمع لدى المتلقى، بقربه من سلم دو الماجير الغربي.

وهو يتشابه مع اللحن الشعبي المصري "روق في القناني" (١٠٨)

روق في القناني روق عين برق الخزام واسقيني

نى عى نى في فيسوزام خـ - - - عى ق ر ر ب ق ر و - - - نا - - - ل - - - قد ق ر و



وهو في مقام الجهاركاه الشبيه بمقام الراست (في درجتيه الثالثة والسابعة)، لكنه مصور على درجة البوسليك، كما سبق القول.

ودون اللحن في ميزان ثلاثي، بسبب طريقة أداء الممثل، وأسلوب التعبير المطلوب فيه البطء؛ نظرا للحالة الدرامية التي يفرضها النص الشعري؛ إذ يعبر عن حالة من التسليم للقدر، وترك نفسه لمصيره المحتوم، بإيمان وإخلاص؛ فجاء اللحن بطيئا، وبذلك يختلف عن اللحن الشعبي "روق في القناني"، في تلك الجزئية؛ رغم أنه قد يدون أيضا على ميزان ثنائي مركب مشابه لميزان اللحن الشعبي المذكور، كما في التدوين التالي:

د ق ا ت ح د ر - - - س ا - - - نى د ق ا ت ح



حين ل - - - كمن - - - نو - - - ح - - - م - - - ا ر - - - س ا - - - نى



(١٠٨) بهيجة صدقي رشيد: أغان مصرية شعبية، مرجع سابق، ص ٣٨.

١٢- لحن "أجيوس الفرايحي" (قدوس الله)^(١٠٩)، وهو غير اللحن المسمى بـ "أجيوس الحزائني"، والذي يؤدي في أثناء الخماسين المقدسة، وهي الفترة التي تلي عيد القيامة.



وقد وردت التيمة المدونة في مقدمة اللحن، والميلودي الأساسي ومادة الآهات الموجودة فيه، ومنطلقا ومرتكزا، أيضا، للتحوير والتطوير اللحني، في اللحن المذكور.

وهو يتشابه على اللحن الشعبي المستخدم في السيرة الهلالية، الذي يؤدي على آلة الربابة، قبل البدء في سرد قصص أبي زيد الهلالي، وبين الفواصل، كما يوضحه اللحن التالي.



وورد هذا اللحن في أفلام سينمائية عدة، وكان يؤديه عازفوا الربابة لمدح شخصية كبيرة في الأحداث الدرامية للفيلم، كأحد الملوك أو الأمراء، كما في فيلم "أميرة الجزيرة" (١٩٤٨)، في أغنية "تحببي فيك الجمال والظرف والخفة"، من غناء "إسماعيل يانسين - محمود شكوكو - بشاره واكيم"، وكانوا على هيئة شعراء ربابة جوالين؛ وقدم، أيضا، في أوبريت "عزيزة ويونس" بين الفواصل.

(١٠٩) مكتبة المحبة: الخولاجي المقدس، القداصات الثلاثة التي للقدسين باسيليوس وجرغوريوس وكيرلس، القاهرة، شركة تريكمي للطباعة، دون تاريخ، ص ٩٦.

واللحنان في مقام السيكا المصور على الأوج فيما يسمى بمقام "بسة أصفهان"، أو "الأويج"، وميزانهما رباعي ($\frac{4}{4}$)، ويتشابهان في الأشكال الزمنية للنغمات. فبدأ اللحن من نغمة الأوج (سى \flat) مروراً بالكردان وهبوط سلمى حتى نغمة نيم حجاز (فا \sharp)، ثم صعود سلمى حتى الركوز على الأوج، مروراً بالكردان، ولمس حساس المقام نيم عجم (لا \sharp) قبل الركوز.

١٣- لحن "تى شورى" (المجمرة الذهب): وهو يؤدي أثناء القداس الإلهي، قبل قراءة "البولس" (رسائل بولس الرسول)، وميعاده في الساعة التاسعة من يوم الجمعة العظيمة، وعيد الصليب^(١١). وهذا اللحن هو مادة الآهات فيه.



طاي شورى ان نوف إن

كاناروس إيت فاي خابي أروماتا

وهو يتشابه في عبارته الثانية مع لحن "الموظفين" لسيد درويش، كلمات بديع خيرى، في عدة مقاطع من اللحن:

أ - ده الموظف منا موش خناق ولاشومة

لما يعور عينه واللا يقوم له قومة

ب- والكناسين روخرين راسهم وألف مقشة

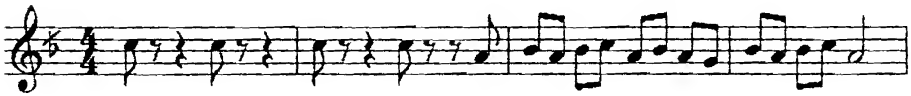
لا يكنسوا كنسة ولا يروشوا رشة

(١١) مكتبة المحبة: الخولا جى المقبس، مرجع سابق، ص ٢٤٢.



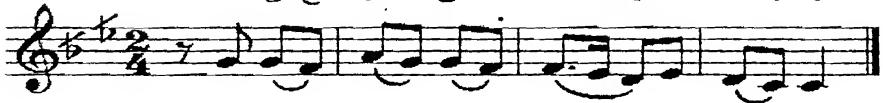
واللحنان في مقام الحجاز مع لمس نغمة العراق (سى^٢), فيما يسمى بمقام "حجاز الأويج", وميزانها ثنائى بسيط (2/4), ويتشابهان في الأشكال الزمنية للنغمات، من حيث الصعود والهبوط،. فبدأ اللحن بلمس جنس حجاز على الدوكاه باستخدام نغمتى الكرد (مى^٢), والحجاز (فا^٢), ثم إعادة لنفس الفكرة، مع تغييرات بسيطة؛ فاللحن القبطى ارتكز مؤقتا على نغمة العراق أولا، ثم ارتكز على الدوكاه؛ ولحن سيد درويش ارتكز على الدوكاه مباشرة، دون التركيز المؤقت أو المرور على نغمة العراق.

ويتشابه، أيضا، مع المقدمة الموسيقية لأغنية "يا بخت المرتاحين" من ألحان عز الدين حسنى، وكلمات حسين السيد، وغناء سعاد محمد.



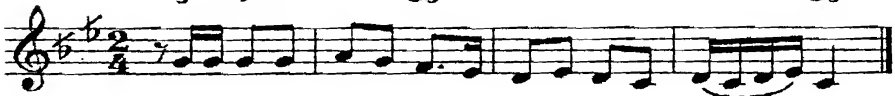
١٤ - ترنيمه "جراح حبيبى غالية عليه"

يه يه حاية دغا - بى - بى - ح راج



وهو متشابه مع لحن "القلل القناوى" لسيد درويش.

وى - - نا قل قل قل وى - قل حة ليم و



واللحنان في مقام الراست؛ وميزانهما ثنائى بسيط ($\frac{2}{4}$)، ويتشابهان في الأشكال الزمنية للنغمات، من حيث الصعود والهبوط. فبدأ اللحن من الدرجة الخامسة للمقام، هي النوى، ثم مسافة ثانية صاعدة حتى الحسينى، مع هبوط على شكل سيكونانس لمسافة الثنائيات، وتوقف عند الدوكاه، ثم صعود للسيكاه (مى $\frac{6}{4}$)، ثم هبوط حتى الراست.

١٥ - اللحن القبطى "أجيوس الحزائنى"، أو مونوجينيس

سلموس



يلاحظ في هذا اللحن استخدام النغمات الطويلة، تماماً كما في أغنية "السقاين"، فقد لحن سيد درويش المقطع "يهون الله يعوض الله" بطريقة مد الحروف على زمن أطول مما يساويه الحرف اللغوى عروضياً.

ه - - - لا ضو عر و ي ه - - - لا نك و هو ي



كذلك استخدم أحمد صدقى نفس الأسلوب في تطويل النغمات، في أغنية "يا صبر طول حبالك"، المعروف بلحن "المساجين" من أوبريت "البيرق النبوى"، كلمات: عبد الفتاح مصطفى.

لا ك - - يا ح - - ول طو ير - ص د يا



والألحان الثلاثة تتشابه في تطويل النغمات، والاستمرار على بعض الحروف، لإظهار معنى الكلمات، وتجسيد للحالة الدرامية؛ ذلك أن الألحان الثلاثة تشير إلى الألم والمعاناة، عبر عنه بشكل متشابه لحن دينى حزين،

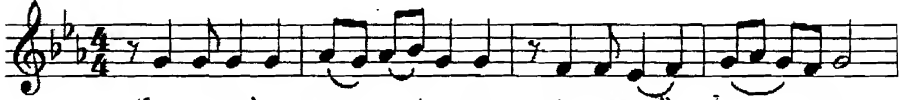
وآخر شعبي عن مهنة السقاية الشاقة، وثالث عن مساجين يتأوهون بسبب إلقائهم في السجن ظلما، إبان فترة الحملة الفرنسية على مصر (كما في قصة الأوبريت المذكور).

١٦- ترنيمة "عند شق الفجر باكر"، وتسمى، أيضا، بترنيمة "القيامة"^(١١).

عند شق الفجر باكر في صباح الأحد

قام رب المجد ناصر شعبه للأبد

. د - د - - آ ح ط با ص في ك ر با - ر - ف ج ق ل ش د د ع د



- د ب - - آ ل ل ه ب ش ع ص ر نا - د ج م ب ل ر ب م قا



- د ب - - آ ل ل ه ب ش ع ص ر نا - د ج م ب ل ر ب م قا



وتتشابه هذه الترنيمة مع لحن شعبي مصري شهير، يؤدي كمقدمة موسيقية، قبيل الألحان التي تؤدي على الأرغول، واشتهر بأدائه المغنى الشعبى "محمد طه".

(^{١١}) القس سعد قليني: مختارات التسابيح في مدح المسيح، مرجع سابق، ص ٢٠٨.



واللحنان في مقام النهاوند؛ وميزانهما رباعي (4/4)، ويتشابهان في الأشكال الزمنية للنغمات. حيث بدأ اللحن في عبارته الأولى من الدرجة الخامسة للمقام وهي نغمة النوى، ثم تكررهما والاستمرار عليها، ثم الصعود السلمى حتى النغمة السابعة (سى[♭])، ثم الهبوط على النوى؛ والعبارة الثانية، حركة لحنية على شكل سيكوانس مقيد هابط، من نغمة الجهاركاه إلى النوى، ثم من نغمة الكرد (مى[♭]) إلى الجهاركاه، تلاه هبوط سلمى من النوى حتى نغمة الراس، ثم القفلة في مقام النهاوند، بدءا من الدوكاه بقفزة ثالثة صغيرة، حتى الجهاركاه، وهبوط سلمى حتى نغمة الكوش (حساس المقام) قبل التركيز على نغمة الراس.

خاتمة والنتائج

من النماذج التي عرضت، وغيرها، من ألحان كثيرة أخرى، لم يوردها الباحث، نظرا لمحدودية البحث كميا؛ يلاحظ الاتفاق والتشابه - بل والتطابق - بين الجمل الموسيقية القبطية سواء القديمة التراثية أو التي لحنّت حديثا - وبين جمل الموسيقى العربية التقليدية، أو الشعبية المصرية، من حيث عناصر الموسيقى الأساسية؛ النغم، ويمثله المقام الموسيقى والأبعاد المميزة؛ والإيقاع، ويمثله الموازين والضروب، والتفاصيل الزمنية للنغمات. وكذلك اتفاق الألحان الكنسية مع بعض الألحان الشعبية، والتي يؤديها المغنون الشعبيون، كما في اللحن المميز للسيرة الهلالية؛ وكذلك استخدام الباعة الجائلين لمقام "الجهاركا المصري"، وهو مقام يستخدم بكثرة في الكنيسة المصرية. وأن المقامات الموسيقية التي لا تستخدم في الكنيسة المصرية هي مقامات حديثة، ولم ترد إلى مصر إلا في أزمنة متأخرة، كالحجازكار والنواثر والنكريز واللامى والطرزنوين؛ وهى، أيضا، من المقامات التي لا تغنى في الريف المصرى، ولا يستخدمها المغنون الشعبيون المصريون أو الباعة الجائلون. وكذلك تعرض البحث لتأثير كبار موسيقيينا المصريين بالألحان الكنسية، سواء فى صياغتهم للألحان أو طريقة الأداء. وكذلك مادة "الآهات" الموجودة فى قالب الدور المصرى، هى بالأساس تأثير من أداء شعائر إسلامية ومسيحية أيضا. وإجمالا، هناك تشابه واضح - بل اتفاق فى الغالب - بين الألحان القبطية والإسلامية والشعبية، لا نستطيع الآن أن نخطئه.

وذلك التشابه والاتفاق لا يشير، فقط، إلى علاقة تأثر وتأثير متبادل؛ بل يمكننا، من خلاله، إرجاع مصدر تلك الموسيقى إلى ناتج فكر إنسان

مصرى، تحققت له ظروف معيشية واحدة، ومناخ واحد، وثقافة واحدة، وحالة مزاجية واحدة، تلك التى تكمن فى وجدان الموسيقى المصرى، يستدعيها حين يبدع، أو لنقل، تظهر له بتلقائية، حين ينفعل موسيقياً، فنخرج ألعانه - سواء من المسلم أو المسيحى - بطابعها المصرى المتفرد.

وكما وقف الشعب المصرى، قوة واحدة، أمام محاولات عديدة للفصل بين عناصره الإثنولوجية، عبرت عنها شعاراته وهتافاته الخالدة، كان أكثرها وضوحاً، وبداية من: "يحيا الهلال مع الصليب" مواكبة لأحداث ثورة ١٩١٩، إلى: "الهلال ويا الصليب ارحل يا رئيس التعذيب"، أحد شعارات ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١؛ جاءت موسيقى هذا الشعب العظيم لتؤكد بكل صدق وأبما لا يدع مجالاً للشك، أو محاولات تفرقة أيولوجية؛ أن الروح المصرية الواحدة هى التى أنتجت هذا الفن، سواء من / فى الكنيسة أو المسجد، أو الفنان الشعبى، ومصدرها هو تلك التربة الثقافية، التى تكونت على وادى النيل. ومما تحدثت الأقلام وصيغت الكلمات للتدليل على التشابه بل الاتفاق بين مكونى الأمة المصرية، فليست أبلغ من الموسيقى التى تفصح وتتطرق بهذا التباس النادر، والتى تصل للقلب قبل الأذن بفطرتها الصادقة. وإن كان قد تعذر على اللورد كرومر، المعتمد البريطانى على مصر، معرفة الفرق بين المسلم والقبطى من الناحية الشكلية؛ فإن البحث - حسب رؤية الباحث - قد يصل إلى عدم إمكانية التوصل بسهولة إلى معرفة الفرق بين الموسيقى القبطية والموسيقى الشعبية المصرية والموسيقى العربية التقليدية.

وفى النهاية، يرى الباحث، أن معرفة موسيقى أهل الوطن الواحد، من شأنه أن يقرب بين أبنائه أكثر، فيتواصلوا، ويقفوا على خط واحد أمام محاولات تهميش لفصيل عن آخر، وتجنيد ثقافته، وإيعاده عن صورة

التكوين العام للشخصية المصرية، بعنصريها المسلم والمسيحي. ومن أهم أركان ومقومات هذه الشخصية هي الموسيقى التى ينتجها الشعب، ويتذوقها، والتى يرى الباحث أنها موسيقى مصرية خالصة، لا تشبهها موسيقى أخرى، سواء من المسلمين (من غير المصريين)، فى بلدان أخرى، أو من المسيحيين (من غير المصريين)، فى بلدان أخرى؛ ومهما حاول المتعصبون أن يثتوا فريقيا عن آخر، أو يفصلوا بينهما، فى أمور أخرى عامة؛ إلا أنهم سيقفون أمام وحدة الفن المشترك عاجزين عن فتح ثغرة فى جدار هذا الوطن، ويصطدمون بمتانة هذا الجدار الثقافى، الذى يقف شامخا أمام كل تلك المحاولات، كصمود الأهرامات وأبى الهول، والنيل العظيم.

المقترحات

فى إطار وضوء ماسبق من اتفاق على التوصل بأن الموسيقى القبطية هى أحد روافد ومكونات الفن الموسيقى المصرى، يقترح الباحث عدة مقترحات، من شأنها تفعيل تلك الفكرة ووضعها فى كينونتها الصحيحة، ونقلها إلى أرض الواقع.

١- إذاعة ألحان قبطية فى التلفزيون الحكومى (القنوات الأولى والثانية والمحلية وشبكات النيل والفضائية) أسوة بالألحان الإسلامية، التى تذاغ العشرات منها يوميا؛ وعدم قصرها على مناسبتين محددين، وهما (عيد الميلاد - عيد القيامة) فقط. واستبعاد ما يتعارض مع العقيدة الإسلامية، تماما كما يستبعد القائمون على وسائل الإعلام المرئية والمسموعة الألحان الإسلامية التى تتنافى مع العقيدة المسيحية.

٢- تدوين الألحان القبطية، من مصادرها، وجمعها فى مجلدات مرتبة ومنظمة حسب المناسبة، ونوع الأداء، فرديا كان أو جماعيا؛ إذ أنه تراث متفرد ولا يوجد له مثيل فى العالم كله.

٣- إضافة مادة الأداء الكنسى للمواد الموسيقية التى تدرس فى معاهد والكليات الموسيقية، والسماح للطلاب المسيحيين - أو من يرغب من المسلمين - بتأدية أعمال مسيحية كنسية، فى مشاريع تخرجهم، أسوة بالأعمال الدينية الإسلامية التى تقدم.

٤- إصدار ألبومات من الغناء الكنسى فى الأسواق، عامة، كشركة صوت القاهرة الرسمية والتابعة للدولة، ولا تقتصر على المكتبات المسيحية فقط.

٥- الكشف عن الـ ٨٣ لحنا قبطيا، التى غناها العريف "ميخائيل جرجس البتانونى" فى مؤتمر الموسيقى العربية عام ١٩٣٢، وسجلت على عشر

أسطوانات؛ وكانت موجودة في مخزن بمعهد الموسيقى العربية القديم برمسيس، قبل ضمه لدار الأوبرا، وقد اطلع الباحث واستمع بنفسه على بعض منها في الثمانينات.

٦- النظر إلى الموسيقى القبطية كأحد روافد الموسيقى العربية، والتأكيد على أنها مصدر أساسى ومؤثر فى تشكيل البنية الموسيقية للملحنين المصريين؛ وعدم الإشارة بل والاكتفاء بذكر الموسيقى الدينية الإسلامية فقط كمصدر دينى.

وفى نهاية البحث، لابد من تقديم الشكر والتقدير للأخوة الأقباط الذين عاونوا الباحث فى إعدادة لهذا البحث، وهم: نياقة الأنبا "مرقص" رئيس أكاديمية الثقافة والفنون بمطرائية شبرا الخيمة؛ والأخ العزيز جناب الأب القس "مارتيروس فوكيه"، مدير الأكاديمية، والمتخصص، أيضا، فى الفنون القبطية والإسلامية؛ والأصدقاء: طبيب الأسنان والموسيقى الهاوى "د. شادى لبيب"، والشماس وعازف الناي "جون سامى نصيف"، والفنان وعازف العود "شادى وديع"؛ فلهم جميعا كل الشكر والعرفان لما قدموه وأضافوه للبحث من مراجع نادرة ومعلومات هامة وتسجيلات ومدونات موسيقية؛ قد لا تتوفر لباحث مسلم.

المراجع

أولاً: الكتب

- ١- أ. دونالد نيكول: معجم التراجم البيزنطية، ترجمة وتعليق حسن حبشى، الألف كتاب الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣.
- ٢- أحمد أبو الخضر منسى: الأغاني والموسيقى الشرقية بين القديم والجديد، القاهرة، دار العرب للبستانى، ١٩٦٦.
- ٣- أحمد رشدى صالح: الأدب الشعبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ٢٠٠٢.
- ٤- أحمد عبد الحميد يوسف: مصر فى القرآن والسنة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.
- ٥- أحمد عبد الرحيم مصطفى: مصر والمسألة المصرية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٨، ص ١١٥.
- ٦- أحمد على مرسى: مقدمة فى الأغنية الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.
- ٧- ألفريد ج. بنلر: فتح العرب لمصر، ترجمة محمد فريد أبو حديد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩.
- ٨- إميل لودفيج: البحر المتوسط، ترجمة عادل زعيتر، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٠.
- ٩- إيهاب عاطف: الدليل الموسيقى للألحان الكنسية، القاهرة، مكتب القاهرة، للطباعة، ٢٠٠٥.
- ١٠- القس بطرس جرجس: كتاب عظات مختارة، القاهرة، مطبعة الشمس، ١٩٣٣.
- ١١- بهيجة صدقى رشيد: أغان مصرية شعبية، القاهرة، المطبعة العصرية بمصر، ١٩٥٨.

- ١٢- ج. كرستوفر هيرولد: بونابرت في مصر، ترجمة فؤاد أندراوس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
- ١٣- جلال مظهر: مآثر العرب على الحضارة الأوروبية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٠.
- ١٤- جمال حمدان: شخصية مصر، دراسة في عبقرية المكان، القاهرة، دار الهلال، كتاب دار الهلال، عدد رقم ٥٠٩، ١٩٩٣.
- ١٥- جمال الدين الرمادى: أدب وطرب، القاهرة، دار النهضة العربية، دون التاريخ.
- ١٦- جورج بوزنر وآخرون: معجم الحضارة المصرية القديمة، ترجمة أمين سلامة، الطبعة الثانية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
- ١٧- حسن درويش: من أجل أبي سيد درويش، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.
- ١٨- حسين فوزى: سندباد عصرى جولات فى رحاب التاريخ، الطبعة الثانية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.
- ١٩- حسين نصار: الثورات الشعبية فى مصر الإسلامية، المكتبة الثقافية عدد رقم ٢١٥، القاهرة، المؤسسة العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٩.
- ٢٠- دار الشعب: الموسوعة الثقافية، القاهرة، دار الشعب، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٢.
- ٢١- رأفت عبد الحميد: الفكر المصرى فى العصر المسيحى، مكتبة الأسرة، إنسانيات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢.
- ٢٢- ساويرس بن المقفع: تاريخ مصر من خلال مخطوطة تاريخ البطارقة لساويرس بن المقفع، جزء أول، إعداد وتحقيق عبد العزيز جمال الدين، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٢.

- ٢٣- ستانلى لينبول: سيرة القاهرة، ترجمة حسن إبراهيم حسن، على إبراهيم حسن، وإدوار حليم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٧.
- ٢٤- القس سعد قليني: مختارات التسابيح في مدح المسيح، القاهرة، مطبعة المصرى، ١٩٤٩.
- ٢٥- سعيد محمد حسن الملط: أعياد مصر بين الماضى والحاضر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٢.
- ٢٦- سلام شافعى محمود: أهل الذمة فى مصر فى العصر الفاطمى الأول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، تاريخ المصريين، الكتاب رقم ٧٥، ١٩٩٥.
- ٢٧- سلامة موسى: تربية سلامة موسى، الطبعة الثانية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢.
- ٢٨- سمير يحيى الجمال: تاريخ الموسيقى المصرية أصولها وتطورها، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، تاريخ المصريين، عدد رقم ١٥٠، ١٩٩٩.
- ٢٩- سيد عويس: الخلود فى التراث الثقافى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ١٩٩٩.
- ٣٠- سيدة إسماعيل الكاشف: مصر فى فجر الإسلام، المصريات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.
- ٣١- عبد الرحمن فهمى محمد: النقود العربية ماضيها وحاضرها، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، المكتبة الثقافية، كتاب رقم ١٠٣، فبراير ١٩٦٤.
- ٣٢- عبد اللطيف أحمد على: "عصر الرومان"، كفاحنا ضد الغزاة، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٧، من ص ١٢٧ - ٢٠١.
- ٣٣- عزيز الشوان: الموسيقى للجميع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.

- ٣٤- عصام سناتى: مقدمة فى الفولكلور القبطى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠.
- ٣٥- فاروق القاضى: "العصر الرومانى"، تاريخ مصر القديمة، موسوعة تاريخ مصر عبر العصور، تاريخ المصريين، رقم ١٠٠، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، من ص ٤٣٥-٥١١.
- ٣٦- فكرى بطرس: الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين، القاهرة، دار المعارف، كتابك، عدد رقم ١٥٨، ١٩٨٣.
- ٣٧- _____: الموسيقى والغناء منذ بدء الخليقة للآن، الإسكندرية، مطابع رمسيس، ١٩٥٨.
- ٣٨- فوميل لبيب: لحن الخلود فريد الأطرش، القاهرة، دار الشروق، ١٩٧٥.
- ٣٩- فيكتور سحاب: السبعة الكبار فى الموسيقى العربية، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٧.
- ٤٠- فيوتو: الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين، ترجمة زهير الشايب، وصف مصر، جزء ٨، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٨٣.
- ٤١- قسطندى رزق: الموسيقى الشرقية والغناء العربى، جزء ٣ - ٤، الطبعة الثانية، القاهرة، الدار العربية للكتاب، ١٩٩٣.
- ٤٢- ابن الكندى، عمر بن محمد بن يوسف: فضائل مصر المحروسة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص ٢٨.
- ٤٣- اللجنة الموسيقية العليا: تراثنا الموسيقى، الجزء الأول، من الأدوار والموشحات، القاهرة، اللجنة الموسيقية العليا، ١٩٦٧.
- ٤٤- لويس عوض: تاريخ الفكر المصرى الحديث، من عصر إسماعيل إلى ثورة ١٩١٩، الجزء الثانى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣.

- ٤٥- مجدى نجيب: أهل المغني تأملات في الأغنية المصرية، كتاب الإذاعة والتليفزيون، رقم ١١، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣.
- ٤٦- محرم كمال: آثار حضارة الفراعنة في حياتنا الحالية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.
- ٤٧- محسن محمد: التاريخ السرى لمصر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٩.
- ٤٨- محمد رمزي: القاموس الجغرافى للبلاد المصرية من عهد قدماء المصريين إلى سنة ١٩٤٥، المجلد الأول، الطبعة الثانية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٠.
- ٤٩- محمد شفيق غربال: تكوين مصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٩.
- ٥٠- محمد العزب موسى: وحدة تاريخ مصر، الطبعة الثانية، القاهرة، الناشر سمير أبو داود، المركز العربى للصحافة، أهلا، ١٩٨٠.
- ٥١- محمد عودة: كرومر في مصر، كتاب الهلال، القاهرة، دار الهلال، العدد ٦٢٥، يناير ٢٠٠٣.
- ٥٢- محمد كامل الخلعى: الموسيقى الشرقى، طبعة ثانية، القاهرة، الدار العربية للكتاب، ١٩٩٣.
- ٥٣- محمد محمد فياض: التقاويم، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٩.
- ٥٤- محمد محمود سامى حافظ: تاريخ الموسيقى والغناء العربى، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧١.
- ٥٥- محمود فوزى: البابا كيرلس وعبد الناصر، القاهرة، الوطن للنشر، ١٩٩٣.
- ٥٦- الأنبا مكاريوس: مدخل إلى الموسيقى القبطية، المنيا، إيبارشية المنيا وأبوقرقاص للأقباط الأرثوذكس، مطابع النوبار، ٢٠١٠.

- ٥٧- محمود أحمد الحفنى: "الموسيقى العربية من أقدم العصور حتى الفتح العربى"، محيط الفنون، القاهرة، دار المعارف بمصر، دون التاريخ، من ٤٩-٨٨.
- ٥٨- مكتبة المحبة: الخولاجى المقدس، القدا سات الثلاثة التى للقديسين باسيليوس وغريغوريوس وكيرلس، القاهرة، شركة تريكومى للطباعة، دون تاريخ.
- ٥٩- مطرانية بنى سويف: الأبصلمودية المقدسة، بنى سويف، أسقفية الشباب، دون التاريخ.
- ٦٠- ميلاد حنا: الأعمدة السبعة للشخصية المصرية، الطبعة السادسة، القاهرة، دار الهلال، ٢٠٠٦.
- ٦١- نبيل لوقا بباوى: محمد الحقيقة والافتراء فى سيرته، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨.
- ٦٢- نبيلة ميخائيل يوسف: العلاج بالموسيقى، القاهرة، دون المطبعة، ١٩٩٩.
- ٦٣- و. ج. دى جورج: تراث العالم القديم، ترجمة زكى سوس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ثانية، ١٩٩٩.
- ٦٤- وليم سليمان: الكنيسة المصرية تواجه الاستعمار والصهيونية، القاهرة، وزارة الثقافة، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، دون التاريخ.
- ٦٥- هنرى جورج فارمر: تاريخ الموسيقى العربية، ترجمة حسين نصار، راجعه عبد العزيز الأهوانى، ١٠٠٠ كتاب، رقم ٧، القاهرة، مكتبة مصر بالفجالة، ١٩٥٦.

ثانيا: الأبحاث والرسائل العلمية

- ١- نبيل كمال: الموسيقى القبطية وصلتها بالموسيقى الفرعونية، القاهرة، جامعة حلوان، كلية التربية الموسيقية، رسالة ماجستير، بحث غير منشور، ١٩٧٨.

ثالثا: المجلات والدوريات العلمية

- ١- إيمان الخطيب: "أعياد وعادات قبطية"، مجلة ذاكرة مصر العاصرة، الإسكندرية، مكتبة الإسكندرية، العدد التاسع، أبريل، ٢٠١٢.
- ٢- جرجس كامل: "الفوضى اللاهوتية فى الكنيسة القبطية"، روزاليوسف، العدد ٤٣٨٩، السبت ٢١ يوليو ٢٠١٢.
- ٣- صلاح منتصر: "مصر ويوليو وسوريا"، الأهرام، عدد رقم ٤٥٨٨٦، بتاريخ الثلاثاء ٢٤ يوليو ٢٠١٢.
- ٤- مؤسسة الأهرام: "قسطنطين الأكبر"، مجلة المعرفة، الأهرام، بالاشتراك مع شركة ترادكسيم "جنيف"، القاهرة، العدد ٦٧، السنة الثانية، بتاريخ ١٩٧٢/٧/٦.
- ٥- محمد حسن: "أدب شعبى بلا خوف"، الهلال، القاهرة، دار الهلال، ديسمبر ١٩٧١، من ص ٨٨ - ١٠١.

رابعا: الأحاديث المسموعة والمرئية واللقاءات

- ١- لقاء مع الشماس، وعازف الناي "جون سامى نصيف"، من كنيسة مار جرجس، الجيزة.
- ٢- حسين فوزى: "شرح وتحليل لمناظر من أوبرا الخوفانستشينا"، مع الموسيقى، البرنامج الموسيقى، الإذاعة المصرية، حلقة معادة بتاريخ ٢٠١٢/١/٢٢.
- ٣- عمر بطيشة: "شاهد على العصر"، البرنامج العام، لقاء مع محمد عبد الوهاب، حلقة معادة بتاريخ ٢٠١٠/٥/٢.

خامسا: المراجع الأجنبية

- 1- M. KENNEDY: The concise oxford dictionary of Music, London, Oxford University Press, 1980.
- 2- C. GRAY: The History of Music, London, KEGAN PAUL, TRENCH, TRUBNER & CO. LTD. 1945.
- 3- DAVID EWEWN: MUSIC for MILLIONS, The Encyclopedia Musical Masterpieces, ARCO PUBLISHING COMPANY, New York, 1945.
- 4- Jonathan Buckley: Classical Music on CD, London, The Rough Guides, 1994.